

مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات -الجزائر-



في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية محكمة

العدد الأول أوت - 2018م/ 1439هـ





ISSN: 2661-765X
الإيداع القانوني: أوت 2018

مجلة مدارات في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
تصدرعن مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر
الترقيم الدولي
ISSN:2661-765X
الإيداع القانوني أوت 2018
العدد الأول أوت 2018

هيئة تحرير المجلة

د.نسيم حرار-الجزائر-
د. وهيبة عطية - الجزائر-
أ. أحمد يونس سعود -الجزائر-
أ. سارة جابري -الجزائر-
أ. رضا زواري - الجزائر-

أ. وليد كساب -مصر-
أ. عياد بومزراق -تونس-

الرئيس الشرفي للمجلة: د عبد الوهاب باشا

إدارة التحرير

مدير المجلة: د. علية بيبية
نائب مدير المجلة: أ. عزالدين لزعر
المستشار الإعلامي: أ. عنتر رمضاني

تخلي هيئة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في البحوث المنشورة بالضرورة عن رأي المجلة
يخضع ترتيب الموضوعات بالمجلة لاعتبارات فنية لا ترتبط برتبة الباحث ولا مكانته العلمية



الهيئة العلمية الاستشارية

1.أد / مشري بن خليفة جامعة الجزائر 2. (الجزائر)
2.أد /عبد القادر فيدوح جامعة قطر. (الجزائر)
3.أد/ فهيم عبد القادر الشيباني جامعة الإمارات
4.أد /عرفات المناع جامعة البصرة –العراق.
5. أد / عبد الحق بلعابد قطر. (الجزائر)
6.أد/ حويلي ميدني جامعة الجزائر 2 (الجزائر)
7.أد/ وحيد بن بوعزيز جامعة الجزائر 2 (الجزائر)
8.أد/ علي خفيف جامعة عنابة (الجزائر)
9.أد/ خليفة صحراوي جامعة عنابة(الجزائر)
10.أد/ زين الدين بن موسى جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة (الجزائر)
11.أد /زهيرة بولفوس جامعة منتوري قسنطينة (الجزائر)
12.أد/ عبد الكريم عوفي جامعة خنشلة (الجزائر)
13.أد /إدريس بن خويا جامعة أدرار (الجزائر)
14.أد/ سعاد بسناسي جامعة وهران (الجزائر)
15.أد/ الطيب بودربالة جامعة باتنة (الجزائر)
16.أد/ رشيد رايس جامعة تبسة (الجزائر)
17.أد/ لزهر كرشو جامعة الوادي (الجزائر)
18. أ د/ شريف حبيلة. جامعة تبسة (الجزائر)
19.د/ عماد عبد اللطيف جامعة القاهرة (مصر)
20.د/ سعيدة بن بوزة جامعة الجوف(السعودية)
21.د/خديجة الصافي جامعة الجوف(السعودية)
22.د/ مليكة بن ناعيم جامعة القرويين (المغرب)
24.د/ عبد القادربن فرح جامعة سوسة (تونس)
25.د /خالد كاظم حميدي -النجف- (العراق)
26.د/ خليفة الميساوي جامعة منوبة (تونس)
27.د/ حاج بن سراي جامعة تبسة (الجزائر)
28.د/ الحاج موساوي جامعة تبسة (الجزائر)
29.د / أمال كبير جامعة تبسة (الجزائر)
30.د /ربيعة برباق جامعة تبسة (الجزائر)
31.د /جنات زراد جامعة تبسة (الجزائر)
32.د /عادل بوديار جامعة تبسة (الجزائر)
33.د/ هاجر مدقن جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
34.د/ لويزة جبابلية جامعة تبسة (الجزائر).
35.د /فيصل لحمر جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل (الجزائر)
36.د/ لعجال لكحل جامعة الحاج لخضر باتنة1. (الجزائر)
37.د /الصالح غيلوس جامعة المسيلة .الجزائر.
38.د/محمد الصالح بوضياف جامعة النعامة (الجزائر)
39. د. ثليثة بليردوح جامعة أم البواقي. .الجزائر.
40. د/ مختار زواوي جامعة سيدي بلعباس. (الجزائر)

ترسل جميع المراسلات إلى مديرة ورئيسة هيئة تحرير مجلة مدارات في اللغة والأدب

د. علیية بيبية

على العنوان الإلكتروني:

MadjalatMadarat@Gmail.com

العنوان البريدي للمركز:

تعاونية السنابل الذهبية العقارية، سكن رقم 52، المنطقة الحضرية الجديدة رقم 02، تبسة، الجزائر

شروط النشر

ترحب مجلة مدارات في اللغة والأدب بنشر الأبحاث والدراسات الرصينة ذات المستوى الأكاديمي الراقي باللغة العربية ، ولذلك يسرنا دعوة كافة الأساتذة والباحثين في المؤسسات الجزائرية والأجنبية للمساهمة في إثراء المجلة، على أن يلتزم أصحابها بالقواعد التالية:

1 – أن لا يكون قد سبق نشره، وأرسل إلى مجلة أخرى.

2 – أن يرفق بملخصين أحدهما بلغة العربيةوالآخر بإحدى اللغتين الأجنبيتين (الانجليزية – الفرنسية)، وأن لا يتجاوز الملخص حدود 150 كلمة، وأن يتضمن على الأقل خمس كلمات مفتاحية.

3 – أن يكتب بخط Traditional Arabic مقاسه 14 بالنسبة للمتن، وخط Traditional Arabic مقاسه 10 بالنسبة للهامش.

4 – أن يتم الإشارة إلى الهامش والإحالات أسفل كل صفحة، على أن تعرض قائمة المصادروالمراجع في نهاية المقال مرتبة هجائيا بحسب اسم الشهرة.

5 – أن تترك مسافة 1 سم بين الأسطر، وتكون هوامش الصفحة 2 سم من كل الجهات، وحجم الورقة عادي (A4).

6 – تتضمن الورقة الأولى لمادة النشر المعلومات الشخصية للباحث: اسمه ولقبه، رتبته الأكاديمية، تخصصه، الهيئة التي يتبع لها، رقم هاتفه وبريده الإلكتروني.

7 – مادة النشر تكون موثقة وفق النموذج المرجعي المعروف بـ «نموذج شيكاغو».

8 – أن يتم وضع الصور، الخرائط، الجداول والرسوم البيانية في متن المقال، على أن تتضمن مصادرها والروابط المشيرة لها.

9 – المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر إلا عن رأي صاحبها.

10 – كل مقال لا تتوفر فيه الشروط لا ينشر مهما كانت قيمته العلمية.

11 – إخضاع مادة النشر للتدقيق اللغوي قبل إرسالها للمجلة.

-12 يكون حجم البحث بمعدل عشر صفحات إلى عشرين صفحة بما في ذلك الجداول والمرفقات من هوامش ومصادر ومراجع.

-13 يرفق مع البحث تعهدا بجهد الباحث الشخصي

14– يحق لهيئة التحرير إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة متى لزم الأمر دون المساس بالموضوع.

14 – المقالات المرسلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

15 – يحكم البحوث أساتذة مختصون في الجامعات ومراكز البحوث والدراسات.

16 – في حالة إبداء ملاحظات من طرف المحكمين، ترسل الملاحظات إلى الباحثين لإجراء التعديلات اللازمة خلال مدة أقصاها أسبوعان.

17– يتلقى صاحب المقال المنشور نسخة من العدد، إضافة إلى شهادة نشر.

19 – يسمح بالنقل أو الاقتباس مما تنشره المجلة، شريطة الإشارة إلى ذلك حسب القواعد العلمية المعمول بها في هذا الشأن.

20 – ترسل المقالات إلى العنوان الالكتروني التالي: madjalamadarat@gmail.com

كلمة رئيس التحرير

مجلة مدارات في اللغة والأدب هي مجلة علمية دولية محكمة مجالها الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية، وهي مجلة نروم من خلالها على إماطة اللثام ن كثيرمن الإشكالات المتعلقة بمجال اللغة والأدب والنقد ،وهي بذلك تنطلق من رؤية معرفية ومنهجية تساهم في توسيع الرؤى والأفكار النيرة الجادة.

وتسعى مجلة مدارات في اللغة والأدب إلى لم شمل الباحثين لإبداء الرأي وعرض المراجعات والدراسات لعديد من القضايا اللغوية والأدبية والنقدية تراثية كانت أم حداثية.

ويتشكل فريق العمل في هذه المجلة من نخبة من الأساتذة المتخصصين من الجزائروالوطن العربي والذين سيعملون جاهدين على تقويم وتحكيم الأبحاث من أجل العمل على توسيع الحقل المعرفي وتفعيله.

وإذ نضع بين أيديكم هذه المجلة ندعو كافة الباحثين إلى تفعيلها وتطويرها بمساهمتهم العلمية لتكون ميدانا وفضاء رحبا لتنوع الدراسات واختلاف الرؤى.

وتلتزم المجلة بالشروط المتعارف عليها في الدوريات الأكاديمية العلمية إذ تخضع جميع البحوث للتحكيم العلمي الذي يناط بأساتذة الاختصاص من حملة الشهادات والدرجات العلمية المؤهلة لمهام التقويم والمراجعة والتحكيم في البحوث العلمية وفق التخصصات البحثية واتجاهاتها.

د. علية بيبية

تقديم: د. عماد عبد اللطيف

المدارات جمع مَدَار، وهو مصطلح فلكي وفيزيائي، يشير إلى مسار يتخذه جسم ما، متأثرًا بجاذبية جسم آخر. عرف العرب الكلمة قديمًا، وأعطوها معنى اصطلاحي قريب من المعنى الراهن، علاوة على معاني أخرى لغوية وثيقة الصلة. ووفقًا لمعجم الدوحة التاريخي للغة العربية، فإن أحد أقدم استعمالات الكلمة في الشعر العربي يعود إلى مفتتح القرن السادس للميلاد، قبل ما يزيد عن مائة عام من بعثة محمد، عليه الصلاة والسلام. فقد أنشدَ أبو الشعر العربي، مهلهل بن ربيعة التغلبي، قائلاً يرثي أخاه كليب[1]:

فلا تبعد فكلٌّ سوف يلقى   شَعوبًا يستديربها **المَدَارُ**

والمعنى اللغوي للمدار في بيت مهلهل هو الدوران، والتقلب. وقد تُستعمل كلمة (مدار) اسمَ مكان، لتشير إلى موضع الدوران، على نحو ما ورد في قول القُطامي التغلبي[2]:

إذا هدرتْ شقاشقه ونشبتْ   له الأظفار تُركَ له **المدار**

علاوة على ذلك، تُستعمل كلمة المدار استعمالاً مجازيًا، لتعني عمدة الشيء ومحوره، وهو المعنى الأكثر تداولاً في الاستعمال العام للكلمة. وعلى هذا النحو نستعمل تعبيرات مثل (مدار الأمر) و(مدار القول)؛ أي عماده ومحوره.

هذه المعاني الثرّة هي الحافز وراء اختيار اسم هذه الدورية الغراء (مدارات في اللغة والأدب)، التي يؤمل أن تتيح مدارات شتى للباحثين الذين تجذبهم قضايا اللغة والأدب، ويريدون أن ينحتوا لأنفسهم مسارات مكتملة حولها. وفي الوقت نفسه تأمل دورية (مدارات) أن تكون هي نفسها، نقطة ارتكاز أو موضع دوران، تلتف حولها جهود باحثي اللغة والأدب، وتدور في فلكها إسهاماتهم القيمة، وصولاً إلى الغاية الكبرى؛ وهي أن تُصبح عمادًا من عمد النشر الأكاديمي في هذا الحقل المعرفي الشاسع، ومحورًا من محاوره.

لقد رأينا كيف يجسد عنوان هذه الدورية غاية طموحها، وتصورها لذاتها. ولكي يتحقق هذا الطموح، وتتطابق صورة الحلم مع الواقع، يجدر بنا تأمل خبرة الماضي، وتتبع علل ارتفاع بعض الدوريات إلى ذرى امتلاك المصداقية، وانخفاض أخرى إلى قاع فقدانها. وربما نجد أن مدار نجاح دورية ما في صنع اسم رصين هو موضوعيتها ونزاهتها قبل كل شيء. فكلما حرصتْ الدورية على اختيار الدراسات المنشورة على صفحاتها استنادًا إلى معايير موضوعية نزيهة، يغلب فيها الرأي العلمي الموضوعي على أي معيار آخر، أصبحتْ صفحاتها مستقرًا لكل عمل أصيل رصين. وتراكم رأسمالها الرمزي مع كل عدد جديد، حتى تصبح عَلَمًا يُشار إليه بالبنان.

لقد شهد المجتمع البحثي العربي خلال السنوات القليلة الماضية تدشين عدد من الدوريات الجديدة في حقل دراسات اللغة العربية وآدابها. ويبدو هذا التراكم مثيرًا للإعجاب، وواعدًا بمستقبل مزدهر لهذا الحقل المعرفي. ونرجو، مع هذا العدد الافتتاحي الحافل بمقالات قيمة، أن تكون مجلة (مدارات في اللغة والأدب) إضافة مهمة للأكاديمية العربية، وأن تقدم المقالات القيمة التي تضمها إسهامًا قيمًا لحقل دراسات اللغة والأدب العربي. وأخيرًا، أزجي، في مفتتح العدد الأول لهذا المجلة الغراء، الشكر الواجب لكل الزميلات والزملاء في هيئة تحريرها على جهودهم القيمة في إصدارها، وأخص منهم الأستاذة الدكتورة علية بيبية مديرة التحرير، والأستاذ الدكتور عزالدين لزعر نائب مدير التحرير، راجيًا أن تُكلل جهودهم القيمة بكل التوفيق والنجاح.

1- انظر، ديوان مهلهل بن أبي ربيعة، تحقيق أنطوان القوال، الجيل، بيروت، 1995، ص 30. ويمكن الرجوع إلى المعجم التاريخي للتعرف على معاني الكلمة في سياقات استعمالها، انظر: https://www.dohadictionary.org/#/dictionary.

2- ديوان القطامي، تحقيق، محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 348.

الفهرس

روَايَة (أبْوَابِ الرُّوحِ السَّبعَةِ) لأَيُّوبِ الحَجلي
بين سلطة النص وانفتاح القراءة

د. آمال كبيَر

الملخص:

يؤسّس (أيوب الحجلي) في روايته «أبواب الروح السبعة» لميزات تقنية مختلفة في الكتابة الرواية العربية المعاصرة، يمكننا أن نعدها تحديثا أو ابتكارا لا يخرج الكاتب من خلاله عن طبيعة السرد ولا عن بنية الجنس الروائي، غير أنه يصمّم نوعا من الكتابة يختص غالبا به دون سواه باعتباره ساردا وبطلا في الوقت نفسه؛ إنه التأسيس لثقافة السؤال، إذ إن المعرفة لا تتفتق مغاليقها من خلال عرض المعنى فحسب، بل ومن خلال تكثيف استفهامات العقل حتى تتحول إلى هاجس ملحّ يصعب معه استمرار الحياة على وتيرة واحدة.

وإذا كانت المناهج النقدية تسعى إلى ربط النصوص السردية غالبا بأشكالها البنيوية وصيغها الموضوعية، فإن هذا النص يجمع بين القدرة الألسنية (البلاغة) والسمة الموضوعية (الإنسان) ليمرّر خطاب الفكر.

الكلمات المفتاحية: السرد. العرفاني. الفلسفة. الفكر. القراءة. الحكمة. التاريخ. الروح.

تمهيد:

يعمد الكاتب في هذه الرواية إلى إعادة سرد التاريخ الإنساني بصيغة حكائية مشوّقة، فيتوغل في ثنايا الأسطورة والحدث القديم ليقدم روح الإنسان بشكل مفعم بالتأمل والتفكر والوعي؛ الذي ألحّ على أهميته «حسن حنفي» قائلا:» **ويبدو أن أنواع الخطاب في الأدبيات المعاصرة قد تم استبعادها لحساب عمومية الخطاب وإخضاعه لمنطق لغوي ومنهج تحليلي واحد. وفي العمومية تختفي الخصوصية. فقد اتجهت المدارس اللغوية المعاصرة نحو الشكل دون المضمون. وبالتالي لم تعن إلا بالألفاظ والتراكيب...**»[1] مبينا أن (فحوى الفكر) لا يمكن تجاوزها في عملية الإبداع؛ لأنها تنقل من الخبرات المعرفية ما لا يمكن الاستغناء عنه أو تجاوزه في تحسين الذائقة النقدية على العموم.

1- مرجعيات السرد وأفق التلقي:

إن قراءة هذه الرواية تحتاج إلى تركيز شديد ويقظة فكرية ومعرفية واسعة للفصل بين زمن الحكاية الفعلي وزمن الحكاية الخطي « **بعدها شعرت أني ممدّد فوق الكثيف والحرارة تبارحني... عندما بدأت أنسلّ من الفتحة في صدري إلى الأعلى، أيقنت أني متّ أو أني ذاهب في طريق الموت، وأن روحي تفارق جسدي، والضيق الذي رافقني لعدم قدرتي على التنفس قبل**

1 - تحليل الخطاب، (المؤتمر العلمي الثالث – تحليل الخطاب الأدبي)، جامعة فيلاديلفيا، الأردن، 1997، ص 27.

ثوان اضمحل وتلاشى، وكأني لم أعد بحاجة للتنفس... ربما.. هنا تضاجت الأسئلة على ذهني... لماذا أنا هنا؟ لماذا انتهت حياتي على هذه الأرض الرملية؟ لماذا أزهقت تاريخي المعرفي بحد سيف قاطع بارد صلب صلد؟ ولكن لم أعد أستطيع العودة، أو أني لم أرغب بالعودة، عندها فقط تذكرت الحكيم في معابد الحكمة هناك أعالي جبال الهيملايا...»[1] فالكاتب لعب على عنصر الزمن بعذوبة ورقة متناهية، وكان سفره عبر اللغة داعما لسفره بالقارئ عبر الخيال، وهي ميزة تتوفر عادة في روايات تيار الوعي إلا أنها هنا تفوقها ابتكارا؛ لأن الذكريات التي يتقمصها البطل ليست ذكريات أصيلة أو موجودة بالفعل، بل هي اشتباكات الوعي المعرفي بالوعي الروحي الذي ينتصر له الكاتب ويصرّ عليه؛ خاصة وأن البطل لا يبدي أسفا على اضمحلال الجسد، بل يركّز على التاريخ المعرفي ممثلا في الفكر، الذي سنجد الرحلة تقود إليه تباعا وتعمل على ترسيخه أسلوبا للحياة وإن كانت فانية، كما أن « **تقديم وجهة مغايرة لوعي البطل الأساسي في [الرواية]،ليس إلا مساءلة لهذا الوعي، فأي وعي مقدم في عمل فني، يحاول دائما أن يمتحن نفسه من خلال عرض هذا الوعي على وجهة نظر مقابلة، خاصة إذا كان البطل الرئيس لديه هذه المساحة من الشك في توجهه ومسعاه»**[2] ولهذا فإن الكاتب هنا يعمل على إدانة التقمّصات البشرية للألوهية في مسعى الخلود، وينتصر لرقي أرواح الأنبياء المترفعين عن آلام الجسد، ليبيّن الفرق في كيفية استلهام القيمة من الأثر الإنساني المشوب بالمطامع الدنيوية المنتهية إلى الفراغ، ومن الأثر الإلهي المعجز المتفرد في الإحالة على لانهائية الكون والمعرفة المرتبطة بالوحي، ويمكن القول إنّ تقمّص البطل لذكريات ليست ملكا له إصرار آخر على طبيعة المعرفة، وهي ذكريات تمكن القارئ والمؤلف من الاشتراك في عملية الاسترجاع، مما يجعل النص هنا محلا لإعادة إنتاج نفسه مرارا وتكرارا؛ إن:«**تحليل النص هو أولا إتقان الإصاخة إلى قوله. هذه الإصاخة التي تفترض إلغاء لكل افتراض مسبق، معالجة المحلل الأدبي للنص كما يعالج المحلل النفسي شخصا يعوده، أو كما يعالج الخبير كتابة اصطلاحية (شفرة)... يعني ذلك قبل أي شيء آخر امتلاك أذن (عين، رأس...) راقية الحساسية والمعرفة في آن. فليس الكلام المعالج للتسجيل والاستعادة، إنما هو للفهم والتأويل. إنما الفهم الصائب والتأويل الصحيح يفترضان ثقافة منهجية عميقة وانفتاحا ذهنيا احترافيا... إن التحليل عملية اختلاء بالنص، أو خلو له، بقدر ما هو عملية انصراف إليه وإقبال عليه. إنه عملية جدلية لا تستقيم إلا بتفاعل حدّيها «**[3] : المبدع والناقد، في سياق حضارة السرد المنتشية وفق تصور ثقافي جامع ومتنوع وشامل لكل الأنواع السردية التي لم يكن معترفا بها قبل وقت وجيز.

تبدأ الرواية بمشهد صادم يمثل حالة موت (استشهاد) البطل إثر طعنة في الصدر، يستفيق بعدها ليلقى شخصا (الحكيم)؛ الذي يصبح البطل نفسه في آخر الرواية بعدما يكون قد

1 - أيوب الحجلي، أبواب الروح السبعة، رحلة في رحاب الذات، (رواية)، ط 01، دار اكتب للنشر التوزيع، القاهرة، مصر، 2016، ص 08، 09.

2 - عادل ضرغام، في السرد الروائي، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 100.

3 - سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ط 01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000، ص 19.

ولج الأبواب السبعة وعاد منها « **نظر إليّ وقد أحاطته الغرابة من كلامي هذا، تقدمت من البحيرة ومددت يدي إلى النبع، فارتفع الماء للحافة لكي يشرب، أردته أن يشرب منه رشفة واحدة، فإن شعر بالارتواء أكملت رحلتي معه من هنا، وإن لم يشعر كان لا بد له أن يلتحق بالتلاميذ في هذا المعبد، وعندما أخذ الرشفة الأولى انتبهت لانعكاس خيال صورتي على الماء، وما لفت انتباهي في صورتي بعيدا عن الصلعة الملتمعة تحت أجنحة المساء الضحكة الجميلة التي كانت ترتسم على وجهي رغم أنها لا تنتمي لتفاصيلي في الوهلة الأولى** «[1] وهذه الضحكة على ما يبدو هي المكسب الجديد لرحلة الروح تلك.

يمثل الحكيم ذاتا غامضة، قادرة على الاطلاع على ما يجول في فكر البطل ومناقشته، وإثبات غلط منطقه في نظرته إلى الأشياء المادية والحكم عليها، وكذا في طبيعة العلاقة الإنسانية بالروح وبكيفية التعامل معها، ليتحول البطل نفسه إلى ذلك الحكيم في نهاية الرحلة مما يبين أن الحكيم قد مرّ بتلك الأبواب قبل أن يصبح ما هو عليه « **لديك الوقت الكامل لتخوض هذه التجربة، ستخوض تجربة لم يجربها إلا قلة من الناس، ولا تسألني: لماذا أنت؟ ربما ستجد الجواب عند عودتك، نسمي هذه الرحلة «أبواب الروح السبعة» ستغيب عن هذا المكان فترة تحددها أنت في رحلتك وعبورك الأبواب... تذكر ما هدف هذه الرحلة؟ ومن أنت؟**»[2] وتلك النتيجة هي ما كان ينتظره من البطل الذي اختار أن يمضي سابحا في ملكوت الروح، ولكن الأمر لا يتوقف هنا « **كان الحكيم يطرح الأسئلة التي صنعت زوبعة فوضوية في جمجمتي، ولكن لم يعطني إجابة أو فرصة للإجابة، ورغم هذا كنت مرتاحا**»[3] أما السؤال الذي يطرح نفسه في نهاية الرحلة: من هو

البطل؟ وهل كان هناك بطل بالفعل على عادة الروايات التقليدية؟ هل كان بطلا واحدا تقمّص تلك الشخصيات واندمج في رحلة روحية معها؟ أم أنه كان شخصا توهم كل ذلك دون أن يتحرك من مكانه، بينما كان يقرأ كتابا يصادف ما فيه من معرفة حين ينتقل هنا وهناك عبر الخيال أو عبر الموت ؟

أسئلة محيرة أو هي مربكة بالفعل، تجعل القارئ يعود من جديد إلى بداية الرواية ليعاود القراءة علّه يفهم أو يعي. فهل هذه الرحلة الدائرية كانت فعلا مقصودا من الكاتب وهو يرسم خارطة الرواية، ليجعل القارئ يدور في حلقة مكتظة بالمعرفة، معتقدا في كل مرة أن النهاية هي بداية جديدة؟ أم أن المعرفة تحتاج إلى أن تدور حول نفسها ساعية إلى الاكتمال الذي لا يكتمل؟ أم أن طبيعة الروح هي التي تسهم في العودة إلى البداية كي تنهل من دفق المعرفة حدّ الامتلاء دون أن تمتلئ؛ ذلك أن الجسد ذا الطبيعة المادية لا يمكنه إلا أن يستمر قدما نحو الفناء؟

إن الحركة البنائية (الدائرية) التي قصد الكاتب أن يرسم وعي الرواية ضمنها هي صميم

1 - الرواية، ص 170.
2 - الرواية، ص 14، ص 20.
3 - الرواية، ص 14.

التجربة العرفانية التي سعى جاهدا ليثبتها، ولعل معرفته بأغوار النفس - من خلال تخصصه الأكاديمي - قد لعب دورا مهما ومتميزا في سبر أغوار الذات، والارتقاء بالإنسان إلى مصاف الصوفية المعرفية المضمّخة برحلة الروح نحو الخلود، من خلال إدراك طبيعة الوجود وأسرار الخلق، لهذا فإن الرواية لا يمكنها أن تكون مجرد وسيلة للتسلية والمرح العاطفي؛ « **تهدف الرواية بالطبع، وينبغي لها أن تهدف إلى توضيح نفسها بنفسها** »[1]؛ وتلك الاختبارات التي مرّ بها البطل في رحلته عبر التاريخ الإنساني، كانت تمثل عملية استكشاف للذات من جهة، وعملية كشف للمراحل الكبرى في تاريخ البشر وصولا إلى مكتسبات الحضارة الآنية وانهيار القيمة بالتوازي من جهة أخرى. ولهذا تتعاظم الرؤى المعرفية في هذه الرواية عبر الارتقاء في سلم التاريخ منذ لحظة الخلق الأولى « **القوة المقدسة داخلنا خرساء، لأن الكون خلق بالصمت**»[2] هكذا يفتتح الكاتب (أيوب الحجلي) روايته، مشيرا إلى طبيعة المعرفة البشرية الراقية والمنفلتة من حدود الجسد المادي الصاخب بمتطلباته ونعيق غرائزه، لكنه يراها خرساء بينما يحاول طيلة زمن الرواية أن يعلّم القارئ كيف يجعلها تنطق داخله، من خلال جملة من الأخلاق والسلوكات الراقية التي عليه اتباعها على صعوبتها واستحالتها أحيانا، خاصة وأن الكاتب استعمل في نصه لغة تجريدية قريبة من الفلسفة والصوفية يعسر على القارئ البسيط استيعابها أو حتى تأويلها.

نحن إذا أمام نص مشكل بالفعل؛ يرفعك إلى مصاف الاكتمال والمثالية إن اقتربت من معانيه قدما، ويضيعك بين متاهات السؤال والسؤال إن تغاضيت عن الفهم أو البحث؛ إنها معضلة الكتابة الأزلية؛ الإفلات من لحظة الكتابة الخطية والرحيل في افتراضات الكتابة الروحية؛ أن تعيش زمن الكتابة واقعا فتصير لحظة القراءة هي الافتراض، ولهذا يستعين الكاتب على لحظة التمفصل بين الواقع والافتراض بطقس سحري تتكرر معه لازمة لغوية تجتمع فيها مشاعر الاستغاثة والألم والغريزة، وبدونها لا تتحقق دهشة السفر عبر الروح ولا تستقيم فكرة الانفلات من قيد الزمن « – **ما أول الطريق؟**

- نغمة تصلك إلى ألحان وترتيبات الذات.

- ما هي؟

- أغمض عينك، وأمسك بيدي وحاول السفر إلى خارج حدود الوقت وأخبرني: ماذا تسمع؟

بدأت أرتفع من مكاني وأنا أخالط روح الحكيم وتناغمات الذات، وعند ارتقائي خارج مدار المادة سمعت أول نغمة... متواصلة وعميقة تصدر من روحي، وليس من خارج كياني «آوووم»، وهي من وصلتني بتلك الترنيمات التي أحسست أنها تصدر من أرواح كثيرة متوحدة ومتشاركة في نعيم

1 - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط 01، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971، ص 10.
2 - الرواية، ص 05.

الذات، منتظمة في طريق ونظام»[1]

فهل هذه الرواية هي تصميم نظري لرؤية فكرية سامية؟ أم هي صناعة مفتعلة لدقائق الموجودات وطبيعتها وتفاصيلها التي لا تطيقها طبيعة العقل البشري البسيط؟

من أين تنبع مثل هذه الصياغة الروائية المبتكرة، من العقل أم من الحدس أم من الخبرة؟ ومهما يكن منبعها، هل ما فيها من المعارف قابل لأن يخضع للتجريب ضمن نطاق الحواس، أم أن الإدراك في مثل ما هو مرسوم هنا يكون كافيا للتقمص الفكري وبالتالي لذوبان المعرفة في أصقاع العقل وتحول الإدراك إلى سلوك فعلي؟

على الرغم من أن الرواية ليست خطابا صوفيا بالمعنى المتناهي لمثل تلك الخطابات؛ التي تكون فيها المعرفة المتوخاة محصورة في الاتحاد البشري بالذات الإلهية المنزّهة، مما لا يستقيم معه منطق تقبل الممارسة البشرية الممزوجة بخوارق ما وراء الطبيعة (والجدل حول هذا كثير في النقد القديم والمعاصر) « **وقد يتجلى ذلك بشكل أوضح حين يكون السارد هو الشخصية ذاتها، على الرغم من أنه قد يعرض مجموعة إشارات تثبت كراماته، وهي مجموعة من التقنيات التي يستغلها ليحقق التواصل مع المتلقي، ومن ثم فرض عالمه الخوارقي وتصعيد قدرة المتلقي على التعرف عليه والتفاعل معه، وهنا يصبح السارد نفسه شخصية مركزية، تتمتع بحركية نفسية معرفية وحتى فيزيولوجية خارقة»**[2].

تمثل هذه الرواية إذا منعطفا في طبيعة القراءة النقدية التقليدية؛ فهي رواية لا تستسلم للرؤى الخارجة عن طبيعة تكوينها، بل وتشترط أن يكون الناقد عارفا بخبايا السلطة المعرفية، والمفاهيم التي تسلطها عليه منذ الصفحة الأولى؛ خاصة وأنها تعود بين الفينة والأخرى لتكسر ما يقع في الذهن من ادّعاء الفهم أو الاستيعاب، لتخلخل السائد المعرفي وتزلل أفق القراءة، بكشف ما هو غير متوقع وحجب كل متوقع سابق، خاصة وأن البداية والنهاية متشابهتان، إحداهما تقود إلى الأخرى؛ لا لتكرّرها بل لتنفيها ثم لتعاود إثباتها بصيغة جديدة.

إذا والحال هذه. ما هو المبدأ النقدي المنطقي الذي يجب أن نحتكم إليه في دراسة هذه الرواية؟ وهل من المنطقي أن نفعل ذلك وقد قرأنا الرواية فعلا؛ وهي التي ترفض التعامل مع الذات والموجودات ضمن المنطق المتعارف عليه مسبقا؟ « **إن النص على الحقيقة أو على المجاز موضوع للتأويل وموضوع له؛ ولكن درجات التأويل تبع لدرجات الشفافية أو الإعتام، على أن ما سنهتم به هنا والآن هو النص على الحقيقة»**[3] التي كان الكاتب يرومها لا ريب، إذ من غير المعقول أن يكبّد نفسه عناء السفر في متاهات التاريخ والأسطورة، ومحاولة تقديم المعارف والتدليل على كيفية

1 - الرواية، ص 19.

2 - آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 231.

3- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص 35.



تطبيقها دون أن تكون الحقيقة هي هدفه الأول، فبها وحدها تتحقق النبوءة وينتصر الإنسان على أوهام الجسد ومتطلباته ليعود إلى طبيعة خلقه وإلى الحكمة من وجوده « **إن الحقيقة هي الوعي المعرفي داخلنا، فإذا أدركت هذه الحقيقة، أدركت قانون ما حولك ماديا وملموسا، فهو جزء من أجزاء كثيرة، وحقيقتنا المعرفية أقوى من الحقيقة المرئية** »[1] غير أن افتراضات الحقيقة ستكون هنا متدرجة بين كونها حقيقة كاملة تستعير اللغة لكشف كل احتمالات المجاز، وبين كونها ناقصة فتتحمل اللغة عناء استعارات المجازوتتوغل في دروب التخييل زمنا لتستخلص جوهرها وخلاصة قيمها وزبدة كمالها.

تتفاوت قصدية النص (الضمني) المتقمص هنا (المتمثل في ما وراء الأبواب السبعة) انطلاقا من حالة الإدراك السابقة التي ينبني عليها النص (الإطار)، فالبطل يدرك قبل بدء الرحلة الروحية أنه ميت، هذا الإدراك يتحايل على وعي القارئ بأن لا يبدي البطلَ ميتا موتا تاما، بفعل صحوة الروح التي لا تتأتّى لكل البشر من جهة، ومراعاة الكاتب ذائقة النقد الذي يصنف مثل هذا الخطاب في دائرة (اللانص) من جهة ثانية «... **يمكن القول بأنه في الماضي البعيد كان هناك تداخل بين الأساطيروالسيرالشعبية والملاحم من ناحية، والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم، وكما انفصل العلم وتمايزعن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايزعن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة التي تتمثل في الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التي تسعى أن تكون علما. إلا أن هذا الانفصال والتمايزبيت البنية الأدبية الروائية الحديثة وبين المعرفية التاريخية الجديدة، لم يفضيا إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماما. فقد ضاعفا وعمقا وأفسحا هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملا أساسيا من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها** »[2] وهذا ما نجده بالفعل متوفرا ضمن بنية هذه الرواية، التي حفلت بكل أنماط الموروثات المعرفية التي يقوم عليها التاريخ الثقافي للعقل البشري، من أجل الانتصارلحدث معنوي واحد، تتجلى من خلاله قيمة الروح على مرّ ذلك التاريخ الحافل.

إن الحديث عن العالم السفلي في الثقافة العربية مازال يصنّف ضمن الخطاب الهامشي، إذ لا يمكن قبوله باعتباره نصا فنيا إلا بمقدار قربه من الأدب الشعبي؛ الذي لم يخرج كذلك من دائرة الهامشي كنوع أدبي فائق الخصوصية، إذا والحال هذه، كيف أمكن للكاتب أن يدرج فكرة العالم السفلي - ممثلا بمسيرة روح البطل بحثا عن الحكمة بعد موته - في حين أن منبع الحكمة في الرواية كان متكئا على خطابات مركزية مؤسسة في الثقافة العالمية على مر العصور وهي: الخطاب الديني، والخطاب التاريخي والأسطوري، والخطاب الفلسفي؟

---

1 - الرواية، ص 24.

2 - محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ط 01، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، 1994، ص 15.

إن استعانة الكاتب بالأساطير على اختلافها منح تجربة البطل في هذه الرواية طابعا إنسانيا محضا، بمعنى أن استلهام مختلف الطقوس للتوصل إلى المعرفة الحقة المرتبطة بالروح، لم يكن له خصوصية ولا قومية ولا جنسية، « **وفي مصر الفرعونية، كانت قد انبثقت وتواكبت بالفعل القاعدتان اللتان أسس عليهما كل من الإغريق والمسيحيين حكمتهم وعقيدتهم، ألا وهما: «حاول أن تعرف نفسك بنفسك»، و «أحبب الآخر كما تحب نفسك»** [1]

كما أن انطلاقه من فكرة العالم السفلي التي تشير إليه الأسطورة السومرية، يوضح سبب استعانته في رحلاته ببعض المظاهر، مثل منظر النهر - المسمى في الأسطورة (هابور) - واستعارته الأبواب السبعة من عالم الأموات، وفي الوقت نفسه تتّحد الأسطورة البابلية والكنعانية للوصول إلى فكرة إعادة بعث الروح؛ المتمثلة في الحكيم هنا، ولهذا فإن البطل ينتهي من الموت ليبعث حكيما بعد أن يتخلص في كل باب من متاع الجسد ويكسب متاع الروح.

في الحقيقة إن هذا التزاوج الثقافي للأنساق المهيمنة على مضمون الرواية لم يدخلها في دائرة التحيز الفكري أو الهجنة، بقدر ما منحها مساحة شاسعة للتوغل في البناء الحضاري للإنسان، ويبدو جليا أن هذا التشكيل الإدماجي بإمكانه أن يخرج النص من دائرة التقليد، ويمنحه صفة التفرد إن أمعن النقد على المدى البعيد الاعتناء بتفاصيله والاهتمام بمضمراته.

قد يكون للعجائبي المثير للحيرة - كشكل من أشكال الرواية الحديثة - نصيب وافر من الأداء الفني الذي يحيل إلى ما وراء النص في هذه الرواية؛ لأن « **حصول هذه «الحيرة» أو «العجز» عن معرفة كيفية وقوع الفعل «العجيب» هو الذي يولّد، ويحدّد «العجائبي»، كما تقدمه لنا مختلف «الحكايات» أو «الأخبار» التي تزخر بها كتب العجائب العربية** «[2] لكن تأويل قصدية الكاتب لا يمكن أن يقف عند حد اعتبارها (الرواية) مجرد نص عجائبي مدهش لا هدف له، هنا يكمن الاختلاف الذي يجب التركيز عليه، فالعجائبي - غالبا - ينتهي عند حدّ المتعة المبتكرة، لكن هذا النص لا يوفر الدهشة إلا بمقدار ما تسهم في بناء المعرفة وإيقاظ الفكر وإعلاء الروح، وبالتالي فتوفر فعلي الإرادة والاختيار يلعب دورا مهما في عملية التأويل؛ التي ترتكز على ملامسة التأثيرات الفلسفية « **ويولد ذلك في مستوى اللغة جدلا خفيا بين لغة الرواية التي تنحو غالبا نحو تجسيد اللغات الاجتماعية المعاصرة لكتابتها، ولغة الميتا – نص الفلسفية التي تكمن في الخلف حاملة موقفها من العالم، وباثة إياه عبر اللغة الروائية، لتولد بذلك تهجينا متخفيا وعصيا على الإدراك البسيط، غير أن هذه الظاهرة، تظل هي الأخرى، مرتبطة بالمستوى المعرفي للقارئ الفعلي، لأنها تتطلب لاكتشافها مقدرة كبرى تكمن في الاطلاع على مجمل التراث الفلسفي. وبطبيعة الحال، فإن ذلك متعذّر - وفي أحسن الأحوال نسبي...»**[3] إذا تعلق الأمر بالقارئ

1 - روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة عبد الله محمود، مرا: محمود ماهر طه، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص 07.

2 - سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 233.

3 - عبد اللطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي بحث في دلالة الأشكال، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص 92.

البسيط أو غير المتخصص، أما المتخصص في الفلسفة فهو في أغلب الأوقات بعيد عن النقد الأدبي.

1- رحلات الروح وتكشّف المقصود:

يبدو أن الكاتب لم يكن يستغل المراحل التاريخية والموروثات الأسطورية والملحمية وأبطالها فقط من أجل التعاليم الروحية التي يقصدون إليها، بل إن اختياراته الدقيقة إنما كانت للترميز والإحالة إلى ما يعانيه العصر من أزمات إنسانية جراء انغماسه في المادية الفجة وتغليب غرائزه على حكمته المرجوة « **فالوعي بالذات... لا يحقق إشباعا إلا في وعي آخر بالذات أو في شبه الصورة المباشرة للمواجهة بين أفراد مختلفين وكأنها صورة مجازية تمثل الصراع الدائر بين الحياة والموت في قالب أنطولوجي، لأن محور الصراع هنا محور يتعلق بأعمق أعماق الوجود الإنساني وليس صراعا ماديا يمكن الوصول بشأنه إلى حلول تفاوضية وسطى** »[1] ولهذا كان انفتاح الزمن السردي على الماضي بمثابة استحضار دلالي مبطن بسؤال المعرفة وسائر نحوها.

تقوم الحياة الإنسانية منذ بدء الخليقة على مطالب ثلاث مِلحّة وصارمة، يتجاوزها حلم الخلود الذي لا يتوفر منهجيا إلا لدى فئة معينة من البشر «... **لم أشعر بالخوف لأني عرفت من هو الآتي، ولأنني قد حسمت أمري أن أفشي أسرارزيوس، فإن حلم الخلود عصيّ على قبول حقيقتي، هأنذا أنتظره، فقد انتظرته عشرة أيام وهاهو يلبي ندائي، لحيته الزرقاء، وجسمه البلّوري، وصولجانه ذو الرؤوس الثلاثة، وتلك الأعين التي تبرق كأنها أمواج متلاطمة** »[2] غير أنهم يشتركون إضافة إليه في المطالب الثلاثة الأخرى والتي تتلخص في: الجنس/ المال/ السلطة « **إن أصل الوجود هو الروح، وهي الجوهر الذي يحمله جسدنا، فإذا كانت الروح صافية قادت الجسد إلى بوابات المعرفة، أما إذا كانت منقادة لمطالب الجسد ضاعت في فوضى الوجود وضيعت الجسد معها** »[3] وقد اختصر الكاتب بوابات المعرفة في عدد رمزي له دلالاته الأسطورية والدينية في الثقافة العالمية والعربية (الأسطورة السومرية)، لكنه استلهم بفضله رحيق الحكمة معتّقا وفتح به أبوابا على الروح ظلت مواربة منذ أزمان الحكمة السحيقة السالفة.

ولذلك نلاحظ أن معمارية الرواية لا تسير وفق نسق تصاعدي وصولا إلى الذروة كما هو الحال في الرواية التقليدية، بل نجد كل باب يحتوي على ذروة مركزية تتبدى من خلال استخلاص معرفة معينة قد يكون لها اتصال ببقية المعارف وقد لا يكون، فـ « **مفهومنا عن النوع ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي... فنحن نفكر في الأنواع الأدبية، وليس في تصنيفات مادة الموضوع** »[4] وإن فعلنا هذا هنا فإننا لن ننتبه إلى تفاصيل الفكر الفلسفي الذي يجعل الوعي يتدفق - وفق سيرورة الأحداث - بطريقة مكثفة؛ مشيرا إلى أن بناء روحانية الإنسان لا يمكنها أن تخضع للركون أو الخمول، وإلا حكم عليها بالتلاشي والفشل، وهي الميزة التي

1 - عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 231.

2 - الرواية، ص 47.

3 - الرواية، ص 17.

4 - رينيه ويلك، نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية، دمشق، سوريا، ص 305.

وسمت الشخصيات التي اختارها الكاتب لتمرير فكرته، وتحريك الذهنية الجمعية التي سيطرت عليها مطالب الجسد فضيعت رؤى الروح « **وتبعا لذلك يتقلص دور المروي له ليصبح موجها إلى المقاصد التي يرومها الكاتب، وذلك بطبيعة الحال بناء على طابع التشويق الذي يلجأ إليه هذا الأخير أبدا لإقحام القارئ باستمرار إلى أجواء القصة ولإدماجه في أحداثها وعوالمها** «[1] وهذا يقودنا إلى ملاحظة مهمة حول أفعال الشخصيات المتقمّصة من قبل البطل، فعلى الرغم مما يبدو ظاهريا حولها من حيث كونها شخصيات موجودة بالفعل أو بالأثر في مجرى التاريخ الإنساني (واقعا وفكرا)، إلا أن الكاتب ركز على دورها الفاعل في الحياة الإنسانية ولم يأت بها مفرغة من قوة الفعل التأثيري على مسار الحضارة والثقافة بأي شكل من الأشكال، إذ عمل على محاورة أسلوب الشخصية في تقديم القيمة التي تنطوي عليها بطريقة لا تميل إلى الإنشائية السردية الباهتة، بل تركز ببلاغة عقلية موجهة على مناطق الإيجاب ومواطن السلب في الأثر، ليعطي للماضي المتوارث من تلك الأفعال دفقا معرفيا يتوافق مع طبيعة العصر، ويؤدي إلى استلهام المعرفة كما يجب أن تكون »**ساعده في ذلك ارتكازه على التاريخ والتراث الشعبي واستيعابه الحكاية الدينية، ودراسته القرآن الكريم والكتب المقدسة، فأعاد بعث الحكاية من جديد، وقلب الأساطير لكنه لم ينكر وجود الخالق ولم ينكر الكتب السماوية والرسل والملائكة [والشيطان حين جعله شخصا متكلما يتحاور مع بقية الشخوص ويدافع عن وجهة نظر معينة...]... وهذا بحد ذاته اختراق للمحظور الديني، فحقق في هذا الموضوع اختراقا قل مثيله بين نظرائه من الكتاب...**»[2] كما لا يمكن القول إن الكاتب قد اعتمد السرد الملحمي أو الأسطوري وحاد عن الالتزام الاجتماعي والأخلاقي للرواية، إنما يمكن القول إنه قد التزم بروح فنية عالية لإعادة رسم التصميم المثالي للمأمول الاجتماعي والأخلاقي والسلوكي، موظفا الأسطورة والقصص الديني وتعاليم الفلسفة وروحانية التصوف، بعدّها روافد مهمة جدا في إعادة صنع تاريخ معاصر قادر على الاستمرار القيمي، على الرغم من طغيان المادة واكتساح الفوضى وانتشار العبثية الهادمة وتشيىء الإنسان »**اخترت هذه الدنيا كلّها، لا فرق عندي إن كانت نهايتي فناء أم بقاء، ولكن أعرف أني غير نادم، ربما اختارني الله لأكون عاصيا فلا يظهر الضدّ إلا الضدّ، ولا يظهر النور بدون ضياء، ولا تخرج المعصية إلا من كنف الطاعة، ولا تأتي الطاعة إلا من بعد المعصية...إذا أنا عاص، ولكن معصيتي تنطوي على طاعة، طاعة حريتي التي انتقيتها لأكون لوسيفر صانع الضياء** «[3] فقد راح الكاتب يجذب إلى متن الرواية « **كل ما يمكن توظيفه من ألياف ورؤى وتقنيات وأشكال، من مشاغر الفنون المجاورة. وكانت الأسطورة من أبرز المصادر المحمولة، التي تمظهرت في الخطاب [السردي] الجديد... كونها دالا حكائيا... وتجربة معروفة تمثلت في الاتكاء على المضامين والثيمات واستعارة مواقف الآلهة والأبطال الأسطوريين** «[4] مما يبين أن ممارسته لنمط رواية

---

1 - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 104.

2 - علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ط 01، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 157.

3 - الرواية، ص 91.

4 - فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، ط 01، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان،

ما بعد- الحداثة من خلال الوعي بفنية التخييل التي يرتكز عليها كان حاضرا وضروريا ومعترفا به.

ويبدو أن المعنى العميق لهذا النص إنما يتأتى من لحظة البداية التي يعنونها الكاتب بما قبل البداية، على أساس أن نهاية الرواية ستكشف الحدث الأول من جديد في آخر الأبواب، لا ليكون نهاية، بل ليستدير على نفسه مكونا بداية جديدة لم تكن هي البداية الأولى بدقة.

ويتأتى العمق الفكري في هذه الرواية من خلال استبدال الحياة بالموت في رحلة البحث عن الحكمة والمعرفة، والإعلاء من شأن الروح وتسفيه حاجات الجسد الفاني، هنا لا يمكن الاقتناع بإمكانية التقبل المطلق للمفترض التشخيصي إلا في حالتين استعان بهما الكاتب تباعا، أولاهما: بأن جعل الموت استشهادا، وثانيهما: بأن جعل الشهادة دفاعا عن القدس؛ وهي القضية التي لا يمكن لها أن تموت في الواقع العربي والإسلامي لاعتبارات متعددة « **وبصرف النظر عن المؤلف الضمني والقارئ الضمني، من حيث هما بنيتان نصيتان، ثمة مؤلف حقيقي يضطلع بكتابة الرواية التي لن يتحقق حضورها إلا بالقارئ الحقيقي، أي أن بناءها الفني وتلقيها الجمالي مرتهنان بشخصين حقيقيين يوجدان أو وجدا في الزمان والمكان الفعليين. وهكذا، فالشخصية التخييلية نتاج غير مفارق للواقع بكل تناقضاته ومفارقاته. إن الرواية تعبير عن الإنسان. ولكن من هو الإنسان؟ تلك هي المسألة** «[1] التي لا تجيب عنها هذه الرواية مباشرة ولكنها تنسج خيوطها بحكمة بالغة ودقة شديدة، الإنسان الذي يريد الكاتب أن يجعله مثالا لمفهوم الإنسانية في حد ذاتها؛ والتي كانت المسعى الأول لبني آدم منذ استيطانهم الأرض عقابا أو ابتلاء أو غنيمة - لا فرق – من خلال الجهر بالسؤال الأزلي الذي يفصل بين العبثية الصرفة والإيمان المطلق؛ هل الإنسان مجرد جسد ينتهي بانتهاء دفق الحياة فيه بمفهومها العلمي المادي؟ أم هو روح بإمكانها أن تحيا حياة جديدة بعد تحررها من سجن الجسد؟

يتفاقم انهيار صرح المعرفة الإنسانية كلما ازدادت حدة الصدع والتشظي في علاقة الإنسان بنفسه، فالكاتب واضح وضوحا تاما إزاء علاقة الإنسان بخالقه، ولهذا فهو لا يقدم الأنبياء بطرق متنافرة بل بشكل متلاحم مع طبيعة المعتقدات المتوارثة من جهة، ومع طبيعة الإيمان بما هو منزل من جهة ثانية « – **عبودية الروح لخالقها أرفع صفات العبد والخضوع للفناء في الهوى الروحي أزكى أنواع الحب**»[2] كما أن إمعان النظر يجعل القارئ يلاحظ أن قصة حكيم الهند «شيري أتمنندا» وديانته الهندوسية، تفضي إلى إدراج التنبؤ بقدوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم كما هو الشأن في الإنجيل دون تعارض بينهما؛ لأن الهندوسية كما يرى كثير من الباحثين هي مزيج من اليهودية والمسيحية والفلسفة الهندية.[3]

الأردن، 2015، ص 186.

1 - فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: حسن لحمامة، ط 1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2012، ص 08.

2 - الرواية، ص 92.

3 - ينظر: صفي الرحمان المباركفوري، موسوعة وإنك لعلى خلق عظيم، شركة كندة للإعلام والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2006.

ويستمر تأثير الثقافة الدينية تباعا بعدّها مرتكزا فكريا لا يمكن التخلي عنه في رحلة البناء الحضاري للإنسان « **هأنا وحدي الآن، أجوس القفار والأماكن، المسكونة منها والخاوية التي لا يوجد فيها صافر نار، أشتمّ رائحة المعصية تفوح من كل الأرجاء، لا تحتاج الأرض إلى طوفان واحد، تحتاج في كل مطلع شمس إلى طوفان ليطهّرها من رجسها...**»[1] فالكاتب هنا لا يقيد القارئ بنسق ثقافي خاص بل يفتح بوابات الفكر مشرعة على الروح، حيث تتآلف سمات الإنسانية وتتواطد قيمها الفطرية الحقة.

1- تغييب السعي الروحي عن المرأة في الرواية:

يبدو حضور المرأة في هذه الرواية حضورا محتشما، ذلك أن الشخصيات النسوية كانت حوالي الأربعة فقط إذا احتسبنا ذكر أمنا حواء العارض « **فهمت هذه المعادلة، فرحت أغذّي تلك النار ما استطعت، فذات ذكرى حين أخرجتهم من نعيم الفردوس، كانوا عراة لا ينظرون إلى أنفسهم بنظرة الجسد أو سلطة تلك النار، أما حين استطعت إشعال نارهم نظر آدم إلى حواء للمرة الأولى نظرة شهوة أثارت حواء بشوق كبير**»[2] تعددت الأصوات الروائية الناقلة للفكرة المرجوة داخل هذه الرواية، ولقد حاول الكاتب بإتقان شديد أن يجعل لكل شخصية صوتها الخاص، للتعبير عن الطريق التي سارت فيه، فاصلة بين متطلبات الجسد وطامحة إلى الارتقاء الروحي، إنه ببساطة يريد أن يقول إن درجات الوعي الروحي فعل إنساني محض لا يختلف فيه نبي مرسل عن أي بشر عادي أو فنان موهوب، جميعهم يحملون رسالة الروح النقية الصافية ويسعون إلى النتيجة المثالية نفسها « **كانت تعاندني أرواح أولئك المؤمنين... لماذا يرفضون عطائي ويتمسكون بجوهر نقيّ لا يمكن أن تلوثّه عروضي ودنياي؟**»[3]

لكن لا يجعل الكاتب للمرأة في الرواية صوتا معرفيا أوروحيا فهل كان هذا إلماحا إلى قصور فكري تتهم به المرأة عبر العصور الإنسانية المختلفة، أم هو تغييب لامقصود ؟ وهل من الممكن أن تكون الحكمة معطى ذكوريا لا حظّ للمرأة فيه إلا بعدّها تابعا؛ إذ يرى الهندوس مثلا أن المرأة لا يحق لها دراسة الكتب المقدسة أو الفلسفة لأن ذلك يقودها إلى الجنون ويعلمها التمرد؟ « **وكان لا بد أن أوقع بها هي الأخرى، فهي في النهاية أنثى...**»[4] غير أن التمعنّ في تفاصيل الذات الفاعلة داخل أبواب الحكمة منح الكاتب فرصة لتعديل تلك الصورة، من خلال التركيز على استثناءات أنثوية ملهمة للمعرفة ومتشبعة بمعطيات الروح المثالية الراقية، فاختلاف الإشارات الفكرية إلى المرأة في الرواية جعل القارئ غير واثق من إمكانية تحديد رأي الكاتب المباشر إليها.

في الباب الأول تبدو المرأة في شخصية الفتاة الفقيرة التي ترفض غواية الرجال، - ولعل آثار الديانة الهندوسية في هذا بادية انطلاقا من اعتقادهم أن المرأة فطرت على الغواية وإفساد الرجال

1 - الرواية، ص 88.
2 - الرواية، ص 90.
3 - الرواية، ص 91.
4 - الرواية، ص 59،

حتى العلماء منهم، ولذلك فهم يحذّرون من التعامل معها - لكنها تتحول إلى غاوية تفقد الأعمى حياته كمدا حين يستسلم لسحر أنوثتها دون تربص مسبق أو تدبير؛ «- **إني رأيت فيك الرجل الذي شعرت معه بأنوثتي، فتعال وانهل من هذه الأنوثة.**

- **ولكني لم أحاول أن أتحدث إليك فيما سبق... فلماذا أنا؟**

- **لأنك الوحيد الذي لم يحاول استغلال هذا الجسد، والوحيد الذي كان يعاملني باحترام رغم أني فقيرة، فقد كنت ترمي علي السلام إذا شعرت بوجودي، وكنت أدرك أنك ترى روحي لا صدري الكبير أو خصري الناحل أو أردافي المثيرة**

- **أنا لا أرى...**

... اقتربت لتضع شفتيها على شفتي فشعرت أن رغبتي في ضمها طفقت تزداد سعيرا، سمعتها تطلق صوت تنهيدة من أعماقها، وبكن خرجت من فمها لا من صدرها كما كنت أسمع الناس، شعرت برغبة جارفة تتسلل من جسدها إلى جسدي، وهنا كانت الصدمة... عندما شعرت بجسدها الساخن لم أعد أرى ذلك البريق السرابي، أدركت أني أعمى لا أرى الطريق والعصا... حتى الفتاة لم أعد أراها... طيلة عمري كنت أتحرك ولا أخاف السقوط، فقط الآن سقطت على الأرض...»[1] إن السقوط هنا يتشابه مع انسكاب ماء الحياة والمعرفة من سلة الناسك في الحكاية نفسها، ولا يمكن أن يكون وجود المرأة هو السبب الوحيد الذي جعل الحكمة تنفلت من روح الرجل، إذ نجد الكاتب يصرّ على أنّ اختبار مسالك الحياة شيء منوط بقدرة الإنسان وحده بصرف النظر عن محفزّات الانحراف.

على هذا يبدو الكاتب واصفا للمرأة من خارجها وإن لم نعدم إشارات سريعة وعابره إلى ما يمكن أن يحمله داخلها من ميزات سامية تشترك فيها مع الرجل كونهما صورتين لمسمى واحد هو الإنسان « **والحديث عن المرأة عبر الأدب، لم ينقطع بانقطاع العصور وانقضائها، إذ هو حديث ممتدّ، مادام ثمرة لتجربة بين الإنسان والإنسان، هي تجربة خاصة، تشكل في مضمونها أس الحياة وبناءها، فتغنى بها الإنسان مناجيا إنسانه الآخر، مناجاة تكشف عن تسامي البشرية وسموقها، وتؤطر لمعانيها الرحبة بشفافية وتلقائية وتفان، تحلق معها الأرواح قبل الأجساد، ومن ثم تأتلف معا مرة أخرى أجسادا وأرواحا، في إيماءات وإيحاءات تفتقد الفعل الظاهري، والإشارة الصريحة إلى ما دونها، التي ما إن تهبط إلى مدارج المباشرة والظهور حتى تضحى غثاء لا خير فيه** «[2] على هذا لا يخرج الكاتب هنا في أحد شقي توظيفه للمرأة عن مقولة: إنه « **ليس من الفضائل والرذائل، ولا بين الطاعات والمعاصي، إلا نفار النفس وأنسها، فالسعيد من**

1 - الرواية، ص 33، 34، 35.

2 - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مدخل نظري، ط01، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2003، ص 17.

أنست نفسه بالفضائل والطاعات، ونفرت نفسه من الرذائل والمعاصي، والشقي من أنست نفسه بالرذائل والمعاصي، ونفرت من الفضائل والطاعات، وطالب الشر متشبه بالشيطان، وطالب اللذات متشبه بالبهائم «[1] ولهذا فإن معرفة الشيطان لم تتأتَّ في الرواية إلا بتقديم مشهد الابتذال الجنسي الذي تلعب فيه المرأة الغاوية دورا أساسا، هنا علينا أن ندرك أولا أن الرواية لا يمكنها أن تؤتي أكلها بمعزل عن الدين والأخلاق والقيم الفاضلة التي يؤمن بها كل مجتمع من المجتمعات البشرية.

كما نلاحظ في الباب الثاني أن الكاتب يقدم صورة عذبة عن المرأة العجوز بأن يجعلها سندا لطلاب الحكمة كلّ حين « **امرأة عجوز تثاقلت فوق متونها السنون، تهدّج صوتها بدفء جميل... تقدمت منها مخاطبا:**

- هل أجد عندك مكانا لأستريح فيه هذه الليلة؟

- طبعا على الرحب دائما فأنا أنتظر طلاب الحكمة لأن يمروا من هنا كل فترة...

نظرت إليها فإذا هي عجوز عمياء «[2] ويبدو أنه يوظف ثيمة العمى للإصرار على أن الحكمة تنتصر إلى المحسوس لا إلى الملموس، غير متحيز في هذا لجنس بعينه، وهو هنا يواصل مع العجوز التي تنقلب إلى امرأة عادية وديعة تشبه الحكيم وتعمل على نقل البطل من صورة الخلود المتوهم في شخص (سيزيف) إلى صورة الخلود الفعلي في شخص (المسيح) عليه السلام، مما يحتم على القارئ استحضار صورة (مريم البتول) بكل قدسيتها وطهارتها.

توظيف المرأة في هذه الرواية إذا؛ هو إلحاح على الترابط الوثيق بين متطلبات الجسد والروح، وكيف يمكن للإنسان أن يتجاوز غرائزه بوحي من ممتلكاته المعرفية التي لا يمكن أن تقوده إلا إلى السّمو ، وهو ما تشير إليه الشاعرة (آمنة المريني) بقولها: « **تلك هي حقيقة التكريم الإلهي للإنسان دون اعتبار جنسه أو لونه، وما يستتبعه من خطاب عام شامل للإنسان، ومن تكليف ومن ثواب وعقاب، يستوي في ذلك الرجل والمرأة** «[3] وقد استغل الكاتب وجود المرأة التاريخي الفعلي ليصنع منه محطات لاستجلاء القيمة المتعلقة بها؛ بعدّها كائنا مقابلا للرجل وبالتالي تنطبق عليها قوانين الكون كما تنطبق عليه، كمحبة زوجة (شري أتمننندا) لزوجها التي ألح الكاتب على عرضها في عدة مواقف وفي عدة قصص، منها ما ألمح إليه في قصة (سيزيف) « **أريد منك أن تنفذي أوامري وبدقة، لقد كنت رفيقة دربي طيلة هذا العمر، وأريدك أن تساعديني لأتجاوز محنتي هذه، فأنا في طريقي إلى الخلود** «[4] والأسبق منها قصة سيدنا نوح عليه السلام وصبر زوجته على الأذى الذي كان الشيطان يحدقه بهما، وفي هذا انعتاق تتجسد من خلاله سمات العلاقة الزوجية

1 - ابن حزم الأندلسي، الأخلاق والسير في مداواة النفوس، تحقيق وتقديم: الطاهر أحمد مكي، ط 02، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1992، ص 96.

2 - الرواية، ص 43.

3 - مجموعة من الأدباء والكتاب، أدب المرأة، دراسات نقدية، ط 01، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية،2007، ص 09.

4 - الرواية، ص 50.

المثالية « هزّ رأسه كعادته بالرضا والقبول، وهذا ما كان يثير حنقي ولا أعتقد أن غضبي وحنقي قد وصلا إلى هذا الحدّ سابقا. رحت أبثّ الأفكار في رأس زوجته رحمة لتتركه كما تركه أقرباؤه وأتباعه، ولكن إيمانها به منعني هذا، وكانت تكشف ألاعيبي بقولها:

- **أعوذ بالله من الشيطان الرجيم...»**[1]

ونجد آثارا من ذلك الوفاء الأنثوي المقدس برباط الزوجية في الأعراف الهندية التي كانت تصل إلى حدّ دفن الزوجة حيّة مع زوجها، وقد أسهمت هذه التداخلات القيمية في التحام فكرة النص وتوجيهها نحو قيمة إنسانية واحدة، تتفق حولها الأعراف البشرية الأرضية مع التوجهات الإلهية السماوية التي لم تفرق في طبيعة أحكامها بين رجل وامرأة.

1- مرتكزات العتبات:

إن دراسة العتبات النصية في هذه الرواية لن يقف عند عرض النص الموازي المتمثل في العنوان، بل سيعرّج على النصوص المتصدرة أجزاء الحكاية (مقدمات/ عناوين فرعية) مما يساعد على ولوج الأبواب الواحد تلو الآخر، في محاولة لكشف السمات الأسلوبية التي يمكن أن يكون النص العتبة يحملها كرسالة مشفرة، وكيفية تعويل الكاتب عليها وعدّها متكأ لإيجاز ما يسهب في عرضه من رؤى متن الحكاية لاحقا.

على هذا يمكننا أن نعدّ العتبات وسائط هامة في بناء أسلوب الرواية بالشكل الذي يجعل تحوير التاريخ أمرا ممكنا ومستساغا، إذ إن الأهم هنا « **ليس هو الأخذ بفكرة المطابقة بين الذات والإبداع بطريقة آلية وبسيطة، بل هو مراعاة الوسيط بين الذات وما تريد التعبير عنه، أي الكيفية التي يتم بها للمبدع تحقيق طابع وجوده الخاص ضمن نوع أدبي، له وجود عام سابق على وجود المبدع نفسه** «[2] وهذا ما يجعل العتبات التي تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة عن جنس الرواية والتي منها الحكمة، أو الأقوال المأثورة، أو الفلسفة والخطاب الصوفي (مجازا) تمثل صيغة بيانية معنوية خاصة، تعمل على تكثيف المعنى المراد التعبير عنه داخل حكاية قد لا تكشف كل آفاق الرؤية المشار إليها إلا بالاستعانة بمحمولات العتبة.

***- مقدمات الأبواب:**

يصدر الكاتب للباب الأول بمقولة للحكيم الهندي (شري أتمننندا): «**شموس الحقيقة لا تراها كل عين»**، ويعمد إلى تقريب العلاقة الموضوعية بين حديثه عن درب المعرفة في هذه الرواية وبين مسيرة الحكيم الهندي «شري أتمننندا» بشكل يجعل المسافة بين الواقع والتخييل تتقلص بشكل لافت للانتباه، وعلى الرغم من أنه يستعير شخصية الأعمى ويتقمص أداءه الفكري في القصة التي تكون مفتاح الباب الأول، إلا أن هذا المفتتح يمكن أن يكون ملخصا لطبيعة المعرفة

1 - الرواية، ص 98.

2 - حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ط 01، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 10.

التي ارتكز عليها هذه العمل الروائي، مع فارق بسيط يتمثل في عدد الأبواب التي كان على المريد الهندي ولوجها للتمكن من أخذ الحكمة؛ وهي ثلاث، بينما استغل الكاتب محطات ورؤى من حياة (أتمننداً) الفكرية الخاصة، ليجعل منها أبوابا إضافية تتعلق بالديانات السماوية أو بالتأله البشري الأسطوري أو حتى بعلاقته بزوجته، التي صارت مثالا لدى مريديه؛ وهي جميعا محطات لا تخلو من مناهج الإدراك المعرفي. « **ومن قال لك إني أعمى؟ هل تعتقد أن فقدان البصر هو عمى؟** »[1] فهذه العبارة مثلا هي الوجه الآخر لتلك الشموس التي يقصدها الحكيم في الرواية.

في الباب الثاني يستعير الكاتب عتبة لحكيم صيني هو (كونفوشيوس) القائل: «**التعلم دون تفكير جهد ضائع، والتفكير دون تعلم أمر خطير**»[2] وهي فلسفة قام عليها مذهب هذا الفيلسوف، الذي يصر على الأخلاق لبناء مجتمع صحيح ويصر أيضا على أن الأخلاق فعل قابل للتعلم، كما يعتقد أن حكم الناس بالتهديد والعقاب لن يورث الشرف بعكس القيادة القائمة على الاحترام والفضيلة[3] ويعزّز الكاتب العلاقة بين موضوع العتبة وبين توظيفه لشخصية (سيزيف) الأسطورية التي تتآلف مع ما يرمي إليه من حكمة ضمن هذا الباب « **صورة رجل يدحرج صخرة كبيرة جدا من أسفل السفح، وبدا أن جسده الأسطوريّ قدّ من الصخر أيضا...**

- إنه سيزيف...

- سيزيف؟

- نعم يا له من مسكين ! عندما قاده طموحه أن يكون إلها عوقب، ولكنه لم يتراجع عن موقفه رغم غضب الآلهة، يعلم المرء حين يجرّب تجربة شخصية، ويتعلم حين يعلّم الآخرين من تجربته...»[4]

بدا الحديث هنا وكأنه موجّه إلى البطل وإلى القارئ معا «... **اجلس هنا بقربي واقرأ قصته، علّك تعرف بعض الإجابات التي لا تنفكّ تلحّ عليك... وعندما تنتهي من رحلتك معه ستدرك حقيقة الطموح وأشراطه** »[5] ويبدو أن الكاتب في هذا الباب يحاول أن يلج الجانب العملي للمعرفة بعدما أوقع القارئ في الحيرة والسؤال، وتوهّم اللامعقول واللامتحمّل وهو يترك الأعمى ميتا بسبب شهوة غريزية طبيعية في الباب الأول، ليتحول إلى الحديث عن شهوة مختلفة تنتهي إلى فشل ذريع بسبب التفكير المتهور الذي لا يخضع لسلطة المعرفة «... **وهذا الذكاء يرقيني لأن أكون إلها... نعم إلها كأنظاري من الآلهة... قد يكون طموحي كبيرا ولكن إذا لم تكن الطموحات كبيرة فلن**

1 - الرواية، ص 27.
2 - الرواية، ص 39.
3 - ينظر: سمير شيخاني، (صانعو التاريخ) كونفوشيوس. وموسوعة المعرفة، 1000 شخصية عظيمة. ط 01، مؤسسة عز الدين للنشر والتوزيع، لبنان.
4 - الرواية، ص 44.
5 - الرواية، ص 45.

نستطيع تحقيقها... ولم تحدث، فقد باءت محاولاتي بالفشل، ولكن صراع البقاء يتحكم في مصيري، لقد حاولت أن أحصل على شيء ليس لي أو انه لم يكن لي يوما، وبذلك أكون قد أخللت بنظام الحياة والوجود، فلو أني قبلت بوضعي ومكاني في الحياة لكانت انقلبت حياتي على نحو أفضل، دائما يتعلم الشخص عندما يغرق في الخطأ «[1] وعلى هذا تكون خلاصة المآل الذي بلغه (سيزيف) نتيجة للعتبة التي أسلفنا الحديث عنها بعدّها نصا موازيا (para texte) للقصة الضمنية المقصودة.

وعلى الرغم من أن الكاتب يكشف بين الحين والآخر ما يرمي إليه من القصة، إلا أن استدراج النص إلى مخزون العتبة يلعب دورا مهما في استكشاف المعالم المرجعية التي تساعد القارئ على التوغل في أدغال النص وبالتالي القدرة على تأويله.

وفي الباب الثالث ينتقل الكاتب إلى الكتب المقدسة كي يستلهم منها مكنونات المعرفة، فيصدّر للقصة المتضمنة في هذا الباب بالقول: «**أنتم ملح الأرض، فإن فسد الملح فبماذا يملح، متّى 5: 13**»[2] وفي تفسير الإصحاح الخامس من إنجيل (متّى) نجد أنه يشتمل على العظة التي تمثل دستور الحياة المسيحية، وهي التي ألقاها المسيح كي تلتزم بها أمته، وهو بهذا يدعو المؤمنين للذوبان في المجتمع[3] كما ينص التفسير على أن المسيح حمل خطايا البشر وهو ما نجده مبثوثا بين ثنايا القصة التي تختصر المعرفة الواردة في الباب الثالث « – **لقد كان المسيح يعرف أنه سيحمل خطايا البشر، ويعرف أنه سيذوق العذاب، فقد دخل الهيكل وبدأ يبعثر بسطات المبيع ويقول:**

- هذا المكان للرب وليس للتجارة، سأهدم هذا الهيكل وسأبنيه في ثلاثة أيام...

رد عليه أحد اليهود متهكّما:

- لقد أمضينا في بناء هذا الهيكل ستّا وأربعين سنة فكيف ستبنيه أنت في ثلاثة أيام؟

كان يعني ما يقول، فإن الهيكل هو جسده الماديّ الذي نزل روح القدس فيه، وهو الجسد الذي رأته أعين البشر لتصدق أن الرّب موجود بوجود هذه الروح القدس، ورغم هذا حاولوا هدم الهيكل، ولكنه بناه بعد ثلاثة أيام... نعم بناه فعلا...»[4] ورويدا رويدا يعود الكاتب برحلة الروح إلى مجاهل الزمن حيث أنبياء الله ينشرون رسالات المحبة والسلام عهدا بعد عهد « **عندما كان أخي الحبيب يحي بن زكريا يعمّد الناس في نهر الأردن تمهيدا لقدومي...**»[5] وعلى مدار هذه القصة التي لا يخفى أثرها على التاريخ البشري، ينسج الكاتب خيوطا للمعرفة مبدؤها الإنسان

1 - الرواية، ص 46، 56، 57.

2 - الرواية، ص 65.

3- أنطونيوس فكري، تفسير الإنجيل، موقع الأنبا تكلا هيمانوت - الإسكندرية - مصر.

4 - الرواية، ص 70.

5 - الرواية، ص 73.

الصالح الذي يمثل ملح الحياة المستقيمة مختصرة في شخص المسيح، وملمّحا إلى أن الروح الفاسدة كالملح السيء يجدررمية ودوسه بالأقدام كما في الإصحاح، غير أن القيمة التي تتكون منها المعرفة في هذا الباب لا تتعلق بالمسيح كنبي مرسل له معجزاته فحسب، بل تتعلق بإقراره بمشيئة الله وإيمانه بقدره، على اختلاف حول طريقة موته؛ أي إن كان قد صلب حتى الموت فعلا أو أنه مثّل لهم فحسب بحكمة من الله، إلا أن التوافق هنا يندرج ضمن مفهوم فكري عقائدي واحد وهو أن الأنبياء جميعا بعثوا حاملين رسالات السلام والمحبة التي لا تكتمل الحياة ولا يستقيم الكون إلا باتباعها والمحافظة عليها « **اقتربت من التمثال وأنا أنسلّ من روحه بخشوع وهدوء، اقتربت منه لأقبّل قدميه، فقد عرفت ما هي نظرة الحب، ونظرة التوسل التي كان يرسمها على وجهه، أدركت أن الخلود والصفاء لا بدّ له من رحلة دامية، وأن المحبة تصهر كلّ شيء في المحبة، المحبة والرحمة هي بذاتها جوهر المعرفة وهدفها...»**[1]

أما الباب الرابع فقد جاءت العتبة التالية تصديرا له: « **يا نفس متى تعودين إلى المكان الأسمى الذي كنت فيه** »[2] وهذه المقولة لهرمس الحكيم الذي يقول البعض إنه النبي إدريس المذكور في القرآن الكريم، هذه المقولة تحمل مرجعيات دينية وفلسفية وأسطورية، وتقع ضمن الإطار العام الذي حدّده الكاتب لينقل عبره مفهومه للمعرفة وضرورة التحلي بها في هذه الرواية؛ فهرمس « **هو مزيج أسطوري قديم من شخصيات حقيقية وخيالية هيك تحوتي المصري، يوداسف الفارسي، ساكاس، بلنياس الحكيم السكندري** »[3] لهذا فإن القصة التي توازي هذه المقولة تنطلق أساسا من فكرة الوجود والحياة، ومن ضرورة التحلي بالحكمة التي تمثل جوهر النبوة كهبة إلهية والملك كاكتساب بشري، غير أن القصة تأخذ منحى فلسفيا في بدايتها؛ إذ يتقدم البطل للبحث عن إبليس الحقيقي، في محاولة جادة من الكاتب أن يخرج عن الحدود المألوفة في تقديمه كفكرة مجردة « – **هل يمكن أن يكون الشيطان هنا؟**

ولكن... الشيطان يقبع في أعماقنا ولا يمكن أن نجده إلا عندما نخرجه نحن بأيدينا »[4] ويمزج ثنايا القصة بالحديث عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم وعن قيمة الصبر.

للوهلة الأولى تبدو العتبة منفصلة عن قصدية النص المدرج وتتوزع المعرفة المتوخاة بين عدة تفاصيل « **خرجت من الكنيسة وأنا أصطحب معي خيط رائحة البخور القدسي، وعندما لمحت نور الشمس أخذت نفسا عميقا واخترت إحدى الطرقات، وبدأت بالمشي فيها علني أكمل رحلتي هذه، فإني بحاجة لمعرفة الشيطان، بحاجة لخوض تجربته، فالنور والظلام ضدان متساويان لا يعرف أحدهما بدون معرفة الآخر...»**[5] غير أن استغلال فكرة التضاد الذي يقوم

1 - الرواية، ص 78.
2 - الرواية، ص 79.
3 - يوسف زيدان، دوامات التدين، ط 1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2013، ص 29.
4 - الرواية، ص 85.
5 - الرواية، ص 84.

عليه الكون كما جاءت في تعاليم الحكيم (هرمس) تعيد ربط اللحمة المرجعية بين فكرة النص المدرج والمحمولات الفكرية لنص العتبة، كما أن الكاتب استغل قصة النبي (أيوب) عليه السلام استغلالا مدهشا ليتوافق مع مقولة العتبة حيث جعل نوره مقابلا لظلمة الشيطان، فكان بمثابة الروح النقية التي تسعى بجهادها في الحياة لتعود إلى الفردوس الذي بعثت منه قبلا « **فقد علمت أن الروح كانت في بؤرة النور في مكانها المجيد تسبّح وتطوف، النّور وقد سكنت إليها النفس، وهي برحلتها تسعى إلى العودة إلى ذاك السكون وذاك التسبيح...**»[1] وتستمر الإحالات التناصية عبر مقدمات الأبواب السبعة تباعا فنجد الكاتب يصدر للباب الخامس بمقولة ابن رشد: « **ما من شخص تجبّر أو تكبّر إلا لذلّة وجدها في نفسه**»[2]

يعمد الكاتب في هذا الباب إلى توظيف شخصية «نيرون» الإمبراطور الروماني الظالم القريب من العته، والذي أحرق الإمبراطورية بشعبه، واضطهد المسيحيين فيها لينتهي منتحرا كهباء منثور بين صفحات التاريخ، تقودنا تفاصيل القصة إلى توحيد العلامات المرجعية بين محمولات العتبة وبين مسار (نيرون) « **رأت شخصيتي الهشّة وخوفي من الآخرين، رأتني كيف أهاجم الناس بطيشي وغضبي وأنا أخفي فيهما خوفا وعدم توازن في عقلي ورأيي** »[3] وتفضي تفاصيل الحكاية في هذا الباب إلى تقديم المعرفة القائمة على استلهام مبادئ الضمير الحي في الملك بدل البطش والطغيان، الإحالة نفسها يمكن أن تقود إلى مطابقة ضمنية بين النص كأثر فني يتجاوب مع الواقع المعاصر أو مع الواقع السلطوي عبر التاريخ، مما يبين أن النسق الفكري العام يقع تحت طائلة المعارضة النخبوية التي تتوسل الفن لعرض الواقع ومواجهة الانحراف « **ابتعد عني الرجل وأنا**

أنظر إلى الإمبراطور وقد لفتني الحيرة، سخط شعبي، وانهيار سياسي، وإمبراطور طاغية يمثّل ويغني... لماذا؟ وما الأفكار التي في رأسه؟ وما مستوى الروح فيه؟ إن الفن يصقل الروح إذا كانت ثقافته ترتقي بالفكر وترفع النفس إلى الفضيلة، أما إذا كانت الثقافة سطحية والمعرفة فارغة يصبح الفن نوعا من أنواع التدهور الأخلاقي، ولكنه يجمع بين الفن والرذيلة، لا بدّ لي أن أعرف: ما الضمير في هذا الشخص؟ نعم، الضمير هو صوت الحق الصادح...»[4] ويبدو أن الكاتب يحمل التاريخ البشري عبئا مضاعفا على كاهله، فهو لا يستسلم للمعطيات الفكرية المعاصرة في ثورته على أشكال المادية المبتورة من كل القيم، بل يؤسس لثورته الفكرية من خلال الإصرار على النبوءة المبثوثة في دورة الحياة الطبيعية، التي لا تختلف فيها النتائج إن لم تختلف الأسباب مهما تباعدت الأزمان والأماكن؛ لأن محور الكون بالنسبة إليه هو الإنسان، وهنا يتم الهروب خارج السلطة إلى المكان المطلق الذي يتمثل في العالم السفلي المجسد للذات الفعلية (الروح)، من أجل « **الإفلات من سطوة السلطة، وابتكار قيم جديدة، وامتحان قدرات الذات** »[5]

1 - الرواية، ص 111.
2 - الرواية، ص 113.
3 - الرواية، ص 121.
4 - الرواية، ص 117.
5 - سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 45.

ولذلك فإن فلسفة الولاء تتبدى جلية في هذه القصة من خلال إسقاطات مرآتية يرى فيها الحاضر نفسه في الماضي « **الغباء الذي يجعل الشخص يذوق العذاب من أجل إخلاصه لشخص قد لا يراه بعينيه أبدا. فعلا العبد يدافع عن الشخص بوجوده المادي بعيدا عن أفكاره وأثره... عندما ترتبط الأشخاص بالقيم والمبادئ فيصبح المسؤول رمزا للوطن، ويصبح الوطن تابعا للحاكم، فزوال الحاكم هوزوال الوطن، مع أن الوطن دائم منذ الأزل وإلى الأبد... إن خدمة السلاطين معضلة حقيقية على العقل البشري، فخدمتهم ذلّ، وطاعتهم مهانة، واتّباعهم عار، ومجالستهم استكانة، وإغضابهم خيانة...** »[1] ولذلك فالكاتب يقلب التاريخ على نفسه، ويكشف المضمر عبر مقاطع حكائية لا تتعلق باللحظة التاريخية فحسب، بل تمتدّ لتكون شاهد عيان على ما يحدث للأوطان والإنسان كل حين.

على هذا تستمر الفكرة المرجوّة من الحديث السالف عن قوة السلطة وشرف الحكام لتنبع من جديد في عتبة الباب السادس في قول (لاوتسو): « **القوي من حكم غيره والعظيم من حكم نفسه**»[2] وتندرج هذه الحكمة من منبع فلسفة الفيلسوف الصيني الذي كان يؤكد على أن تغيير العالم يبدأ من تغيير النفس، ولذلك فقد تبنت أفكاره جماعات كثيرة مناهضة للسلطات عبر الزمن.

تتماشى المعرفة التي تمتع بها (لاوتسو) مع القصة التي يعرضها الكاتب في هذا الباب، فقد تحول البطل إلى معلّم للحكمة يشع بنور المعرفة وارتقاء الروح، بعدما عرف حقيقة الأشياء وتعالى عن المادة والغريزة ومتطلبات الجسد الفاني، ليتمكن من مجابهة القوة البشرية التي تسعى إلى السلطة والمال والخلود بفضل القدرة على التنزّه العرفاني، الذي ساعده على تفسير المعطيات الكونية المجرّدة والإفلات من أسئلة الحاكم بإجابات متينة شافية، مثّلت خلاصة العلم الذي تشبّع منه في رحلته وهو الآن يقدمه إلى هؤلاء البشر مكتملا « **عندما قلت هذه الكلمات شعرت أن النور قد انفتق من الأرض، وكأنه حجر بركان يتفجر في أرجاء القاعة، وسمعت أرواح الناس الحاضرة تتدافع إلى بوابة الضياء، فأدركت أني قد أبليت في هذه اللحظة البلاء اللازم ليستدلّ الناس على باب الحقيقة، وأدركت أن هروبي من قرية الحكمة كان مقدرا لأصل إلى هذا المكان المفتقر للحكمة والمعرفة...**»[3] وهنا تتحقق الرابطة المعنوية بين المعنى المتضمن في نص العتبة وبين القصة في هذا الباب؛ فقد امتلك البطل مبادئ المعرفة ووطّنها في نفسه قبل أن يتحوّل إلى معلّم ينقلها إلى الآخرين.

بعدها تنقلب الفلسفة إلى وعي حضاري محاذٍ لطبيعة النتائج التي توصل إليها البطل، وظل يخوض تفاصيلها منذ لقائه بالملك المتعطش للإجابة عن سؤاله « **عرفت ما الشيء الذي يشبع هذه العين... أرجعتها إلى كفة الميزان وقلت للملك:**

- أحضرلي حفنة من التراب...

1 - الرواية، ص 123، 124.

2 - الرواية، ص 129.

3 - الرواية، ص 145.

أمسكت حفنة التراب وأبعدت أكوام الذهب والجواهر من كفّة الميزان ووضعت الحفنة، نظرت إلى العين فرأيتها تهدأ وتزول عنها نظرة الغضب، لتغتمض وتمتلئ بحبور وقبول .. وعندما رأى الملك أن حفنة التراب قد زادت بثقلها لتغلب الحجر وقف وهو يتمزّق من شدّة الحيرة وقال لي:

- ماهذا؟... ماذا تعني؟

قلت له وأنا ألتفت إلى الجميع بعد أن رفعت الحجر عاليا:

- إن عين الإنسان كهذا الحجر... لا يشبع إلا من حفنة تراب.»[1]

تتحدد قيمة الحياة هنا من خلال تحويل الشغف إلى انتكاسة؛ وذلك بأن يتحول حلم الخلود البشري من طبيعته المادية في فكر البشر إلى طبيعته التجريدية، التي لا يمكن الوصول إليها إلا بتجربة ألم الموت « **هكذا يمكن اعتبار المسار الروائي، في افتراض نظري**

خالص، إنضاجا لقدرات التمثيل العاكسة للخلل في التوازن بين مكونات الجسد والوعي والوجدان، ومحاولة لفهم ماهية الألم، وتحويله لوعي يفارق العلة الغامضة إلى عمقها القيمي والإنساني الخفي، ثم التشوق إلى الارتقاء من قاعدة الألم الموضوعي إلى صوره المفارقة، التي تكتسب تدريجيا تكوينا ذهنيا يحمل وظائف وسمات، ويولد معجما، وينشيء بلاغة تنهل من الإمكانيات الماتعة للتخييل الروائي «[2] إذ تشعّ من صلب الرحلة في رحاب الذات قيمة الروح التي تنال في النهاية جزاء انعتاقها في صورة رجال ((رِجَالٌ صَدَقُواْ مَا عَٰهَدُواْ ٱللَّهَ عَلَيۡهِ))[3] .

ولذلك لم يكن الكاتب يحتاج للولوج إلى الباب السابع أي إشارة خارجة عن طبيعة الحدث الذي يختصر نفسه في لحظة البداية (الموت)، غير أنه يعطي للموت هنا القيمة التي تجعل فلسفة الرحلة تخرج من دائرة الافتراض إلى دائرة الإقناع فيتحول الإنهيار الجسدي الذي اصطدم به القارئ في بداية الرواية، إلى ارتقاء روحي محكوم بالخلود الموعود من الله للشهداء « **تقدّم الركب وبدأنا بالمسير باتجاه دمشق وعندما ارتقينا السفحة أمام القدس، نظرت خلفي فوجدتها ترتفع بفخر وهي تحتوي على القبة الذهبية الكبيرة... قبة الصخرة والصليب الضخم... كنيسة القيامة. شعرت بأن روحي معلقة في هذه البقعة من الأرض** «[4]، ولهذا فالحلاج الذي قتل عقابا على اتصاله بالذات الإلهية المقدسة، يختصر الحياة كاملة في مقولة العتبة « **من أعرض عما بين الأزلية والأبدية فقد تمسّك بعروة الحقيقة** «[5] ذلك الإعراض هو روح التجربة العرفانية وجوهر

1 - الرواية، ص 143، 144.

2- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص 153.

3 - الأحزاب، الآية 23.

4 - الرواية، ص 148.

5 - الرواية، ص 153.

المعرفة التي تسعى الروح الطاهرة لاعتناقها.

هنا يبدو أن الكاتب كان يدرك منذ البداية أن مسار الرحلة لا يحفل بالمألوف والعادي بقدر ما يعانق العجيب والمعجز، غير أن الفطرة البشرية وجدت لنفسها حيزا من الألفة من خلال التركيز على عنصري العقل والإدراك وبالتالي الوصول إلى الاختيار والتعلم **« شعرت بعد الهدوء الذي حاق بي أن نسمة من البرد الجبلي تُرعش أطرافي وتسري بها، فأدركت أني رجعت إلى جسدي، ولكن ليس جسدي الذي أهلكته المعركة والسيوف، حرّكت رجلي اليمين فلم أشعر بمكان للجرح الذي فتح فمه بعد السّهم المنغرس في اللحم، وحركت كتفي فلم أشعر بأي إصابة أيضا، رسمت على شفتي ابتسامة دافئة ونهضت بسرعة قبل أن أرفع أجفاني، ولكن شعرت بمكان المسامير في كفوف يدي، لكن لا بأس فقد اعتدتها وأحببت أثرها فعلا»**[1]

يصل بنا الكاتب إلى نهاية الرواية، لكننا لا نكون واثقين تماما فيما إذا كانت نهاية الرحلة أم بدايتها، إذ تتكاثف الصور المعرفية المتعلقة بالتجربة ويخترع (أيوب الحجلي) للحكاية بطلا جديدا، قد يكون أحدنا في شكل رمزي أو إشارة تختزل الفجوة بين الروح والجسد. وقبل أن ننفصل عن وميض هذه التجربة جدير بنا أن نقول إن القدرة التصويرية التي ارتقى الكاتب إليها - وإن كانت تميل إلى التجريد في أغلب الوقت - قدمت الأفكار الفلسفية في شكل رؤى أكثر من تقديمها إياها في شكل أوصاف أو تسميات أو حقائق، على اعتبار ما يمكن أن يحدثه النص من أثر غير اعتيادي على مواطن الحدس والإحساس لدى القارئ.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

2- أنطونيوس فكري، تفسير الإنجيل، موقع الأنبا تكلا هيمانوت - الإسكندرية - مصر.

2- أيوب الحجلي، أبواب الروح السبعة، رحلة في رحاب الذات، (رواية)، ط 01، دار اكتب للنشر التوزيع، القاهرة، مصر، 2016.

3- ابن حزم الأندلسي، الأخلاق والسير في مداواة النفوس، تحقيق وتقديم: الطاهر أحمد مكي، ط 02، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1992.

4- حسن حنفي، تحليل الخطاب، (المؤتمر العلمي الثالث – تحليل الخطاب الأدبي)، جامعة فيلادیلفیا، الأردن، 1997.

5- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ط 01، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

6- روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة عبد الله محمود، مرا: محمود ماهر طه، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

7- رينيه ويلك، نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية، دمشق، سوريا.

---

1 - الرواية، ص 156.

8- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ط 01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000.

9- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

10- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

11- سمير شيخاني، (صانعو التاريخ) كونفوشيوس. وموسوعة المعرفة، 1000 شخصية عظيمة. ط 01، مؤسسة عز الدين للنشر والتوزيع، لبنان.

12- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

13- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

14- صفي الرحمان المباركفوري، موسوعة وإنك لعلى خلق عظيم، شركة كندة للإعلام والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2006.

15- عادل ضرغام، في السرد الروائي، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

16- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مدخل نظري، ط01، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2003.

16- عبد اللطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي بحث في دلالة الأشكال، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

17- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ط 01، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

18- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

19- فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، ط 01، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.

20- فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: حسن لحمامة، ط 1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2012.

21- محمود أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ط 01، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، 1994.

22- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

23- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط 01، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971.

24- يوسف زيدان، دوامات التدين، ط 1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2013.

25- مجموعة من الأدباء والكتاب، أدب المرأة، دراسات نقدية، ط 01، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2007.

سُلَّمِيَّة الأسْوَار بين التَّصَوُّرَين الـمَنْطِقِي والتَّدَاوُلِي

د. إبراهيم أمغار

ملخص

موضوع هذه الدراسة هو ظاهرة التسوير في اللغة العربية، وما تطرحه من إشكالات دلالية وتداولية في ضوء مفهوم السلمية. ولأجل ذلك تقدم الدراسة تعريفا مفصلا بمفهوم السلمية ومساره في الدراسات اللغوية الغربية الحديثة، مبينة أهميته وفائدته في الدراسات الدلالية والتداولية بالخصوص، وذلك من خلال المقارنة بين التصورين المنطقي والتداولي لسلمية الأسوار، لتخلص في الأخير إلى أن للأسوار دورين سلميين قد يتقاطعان أحيانا: دور سلمي تكميمي في تحديد المقدار الكلي أو الجزئي، رهين بالدلالة المعجمية والمنطقية للسور المستعمل في الخطاب؛ ودور سلمي إخباري رهين بالاستلزام السلمي المقصود من المتكلم بناء على المقام، كما توضح الدراسة أنماط العلاقات الاستدلالية التي تربط بين الأسوار الكلية والجزئية في استعمالها الخطابي، مقارنة بما يقوله المناطقة، عبر تحليل أمثلة جزئية والاعتراض على بعض التصورات الدلالية والتداولية السائدة في الموضوع.

الكلمات المفاتيح: التداولية، السلمية، الأسوار، التسوير، الدلالة، السلالم.

نسعى في هذه الدراسة إلى توضيح أثر مفهوم هام لم يسبق حسب علمنا استثماره بالقدر الكافي في الدراسات الدلالية التداولية العربية، وهو مفهوم السلمية، وذلك بإبراز أهم خصائصه وأدواره من خلال مظهر من مظاهر السلمية البارزة في اللغة وهي الأسوار؛ فما هي السلمية؟ وما هي الأسوار؟ وكيف تبرز الأسوار سلميتها في اللغات الطبيعية مقارنة بالتصور المنطقي السائد في الدراسات اللغوية المعاصرة؟

مفهوم "السُّلَّمِيَّة":

تميز المعاجم اللغوية العربية بين دلالتين تحفان بالمعنى اللغوي للفظة «السُّلَّم»، وهما[1]:

دلالة حقيقية: فالسّلم هو الدرجة والمرقاة؛ وسمي السلم سلما لأنه يسلمك إلى حيث تريد وترجى به السلامة. وهذه دلالة وضعية مشتقة من الجذر [سلم] وتشير إلى تضمنه لمقصد السلامة.

دلالة مجازية: فالسلم كذلك هو السبب إلى الشيء، وسمي بهذا الاسم لأنه يؤدي إلى غيره كما يؤدي السلم الذي يُرتَقَى عليه.

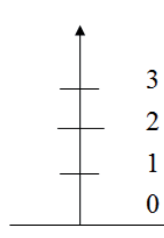
ومقصودنا في هذه الدراسة التعامل مع مصطلح «السلم» من حيث هو: **مرقاة دلالية مرتبة**

1- ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادة [سلم]: 3/ 2083؛ الزبيدي: **تاج العروس**، تحقيق هذا الجزء: عبد الكريم العزباوي، مادة [سلم]: 32/ 384-383.

كليا من عناصر يحتل إحداها الدرجة الدنيا ويستلزم تراتبية نحو درجة لها قيمة أعلى، وتحتل بقية العناصر المراتب الوسيطة بين القيمتين، بحسب تأثيرها في اتجاه السلم. والقانون الذي يسمح ببناء السلم يعتمد أساسا على علاقة الترتيب المتولدة من تمايز العناصر المرتبة مع وجود علاقات دلالية واستدلالية تربط بينها.

وقد نشأ مصطلح «السلمية» أولا بين أحضان الفيزياء والرياضيات[1]، حيث يعرف مقدار «سلمي» باعتباره مقدارا محددا تحديدا كافيا من خلال قياسه في علاقته بوحدة معينة، ومقابله هو ما يدعى بالمقادير الاتجاهية grandeurs vectorielles. وعلى سبيل المثال فإن «180 كلم/ساعة» مقدار سلمي بالقياس إلى «180كلم/ساعة شمالا»، وهو مقدار اتجاهي. وقد ظهر أثر هذا المصطلح أيضا في مفاهيم رياضية وفيزيائية أخرى مثل مفهوم **الجداء السلمي produit sca-laire** أو الضرب القياسي؛ وهو عمليةٌ جبرية بين متجهتين، ونتيجتها قيمة عددية. وتستعمل هذه العملية مفاهيم الهندسة الإقليدية: المسافة، والزوايا والتعامد في المستوى (ثنائي الأبعاد) أو في الفضاء الثلاثي الأبعاد[2]. وكذلك مفهوم **الحقل السلمي champ scalaire**؛ وهو مصطلح هام في الهندسة وفيزياء الجسيمات وميكانيكا الكم؛ فإذا كان حجم ما يأخذ قيمة محددة في كل نقطة من الفضاء أو في منطقة من الفضاء، نعتبر أن المعطى حقل محدد من هذا الحجم، ويكون سلميا إذا كانت قيمته سلمية؛ فعلى سبيل المثال، إن حرارة قيمة ضغط الهواء على سطح الأرض تختلف من نقطة لأخرى، ولذلك يعبر عنها بقيمة سلمية يتم حسابها بواسطة العديد من العمليات التفاضلية التي يعبر عنها غالباً على شكل معامل دلتا، وتقوم على أربع عمليات رئيسية من أهمها عملية التدرج gradient التي تقيس معدل وجهة التغير في الحقل السلمي[3].

وما من سلم إلا ويتألف من عناصر متدرجة أو مدارج؛ «والتدريج يقتضي وجود علاقة بين المستوى الأعلى والمستويات الدنيا، ولكن درجة العلاقة تختلف قوة وضعفا بحسب قربها من المنطلق أو بعدها عنه، كما أن ما يلزم التشديد عليه أن كل الدرجات لها الحق في الوجود والاعتبار بغض النظر عن مرتبتها»[4].وكل سلم دلالي يسمح بقياس تدرجي، هو مجموع مرتب كليا من عناصر، أحدها هو الأقل قيمة، كما يمكن تمثيله كالتالي:



1-Shyldkrot،Hava Bat-Zeev: «Évaluation scalaire،identification et intensité: quand vrai n’est pas le contraire de faux»: 43.

2-Cottet-Emard،François: **Algèbre linéaire et bilinéaire**: 205.

3- Krasnov،Mikhail & autres: **Mathématiques supérieures pour ingénieurs et polytechniciens**,: 2\ 300-301.

4- مفتاح، محمد: **التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية**: 11.

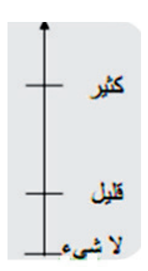
فالمحاور الأفقية للسلم تمثل مواقع ملاحظة، بينما يؤشر المحور العمودي على وجود استمرارية واتصال بين عناصر السلم، وتوجد مواقع وسيطة بين أي موقعين كيفما كانا، ووظيفة السهم هي توجيه السلم نحو الأعلى. ولكن هذه الخطاطة تمثل «السلمية» في أقصى حالات التجريد.

ورغم أن السهم يظل ملازما لوجهته نحو الأعلى، إلا أن لكل سلم بالضرورة مدى معينا يتحدد حسب الموقع إزاء العناصر كلها أو إزاء بعضها على الأقل. والمقصود بالمدى، حسب لانغاكر Lan-gacker، «المجال الذي تنطبق عليه العبارة وما يتصل به من مجالات، وليس من الضروري أن يكون محددا على وجه الدقة»[1]، إذ يتدرج المدى ضيقا واتساعا بالتدرج في الاندراج أو الاحتواء بين الأعضاء المختلفة وفروعها أو الأجزاء الحاوية لها.

وبالإمكان الاستعاضة عن القيم الحسابية المقترحة في السلم أعلاه بواسطة المتغيرين أ و ب، حسب الصيغة التالية[2]:

(ب> أ) ⇔ ((ب ⇐ أ) ∧ ~ (أ ⇐ ب))

فالعلاقة التي تحددها هذه الصيغة تمثل التسلسل السلمي، لكنها ليست علاقة ترتيب بالمفهوم الرياضي، وذلك لأنها ليست انعكاسية[3]. وفي كثير من الحالات تتحدد السلمية، لا بواسطة قيم حسابية أو بالقياس إلى معيار كمي فارغ، كما في السلم التالي:



وإنما تتحدد أحيانا كثيرة بالعدول عن المألوف تركيبيا أو دلاليا أو لاعتبارات تداولية أو لمقاصد استدلالية. ولهذا يمكن التمييز، ابتداء، بين نمطين من السلمية:

سلمية معجمية: وهو حال الألفاظ التي تدل على مقتضى معجمي ولا يفارقها في جميع استعمالاتها، أيا يكن السياق الذي تستخدم فيه؛ مثل بعض حروف المعاني (حتى، لكن...) أو الأسماء المشتملة على حكم قيمة أخلاقية أو دالة على التفضيل...

1-الزناد، الأزهر: **نظريات لسانية عَرفنية**: 111.

2- Romero، Clara: «Pour une définition générale de l’intensité dans le langage»: 60.

3- تسمى العلاقة ع انعكاسية على المجموعة س إذا وفقط إذا كان (س، س) ينتمي للعلاقة ع لجميع عناصر س. فمثلاً لو أخذنا: س = {3،2،1} وكانت العلاقة ع = {(1،1)، (2،1)، (3،2)، (2،2)، (3،3)}؛ فهنا نقول إن العلاقة ع علاقة انعكاسية لأن كل عنصر من س ارتبط مع نفسه. أما في السلم. كما أوضحنا. فإن أيا من عناصره لم يرتبط مع نفسه، ولذا فإن (أ ع ب) لا تعطينا أبدا بالضرورة (ب ع أ).

وسلمية سياقية: حيث يترجح المعنى السلمي للفظ أو القول باعتبارات سياقية، كتضافر علامات لغوية ترفع من درجة القول (مثل اجتماع عدة مؤكدات)، أو لشحن المتكلم لخطابه بقوة عاطفية ما لها وقع شعوري وجداني على المخاطب، وغير ذلك.

وما يميز اللفظ السلمي أو القول السلمي هو ارتفاعه عن درجة الحياد الدلالي، وهي، بالتعبير المعاصر، الدرجة الصفر للنحو، حيث يكون اللفظ أو القول غفلا ساذجا قريب المأخذ عاريا من كل دلالة على القوة والشدة، ويستعمل أوضاع اللغة كما أراد لها واضع اللغة في الأصل، ولا يتحول اللفظ أو القول من «الدرجة الصفر» إلا بتدخل عنصر دلالي يرفعه درجة أو أكثر في السلم الموجه له؛ ف«السلمية» تفيد وجود ترتيب متدرج من الأدنى نحو الأعلى أو من الأضعف إلى الأقوى، ومن ثم أجزنا لأنفسنا أن نستعمل في هذه الدراسة مصطلح «السُّلَّمِيَّة» للدلالة على «الترتيب السلمي»، لتضمن مصطلح «السلمية» دلالة الترتيب أولا، ثم من باب الاختصار وتجنب التطويل ثانيا، ولأن العرف قد جرى بذلك في دراسات أخرى ثالثا.

وفي اللغة الطبيعية المتداولة، «تستعمل كلمة «السلمي» للإحالة على سلم للمقادير أو الدرجات، أو بتعبير آخر، يشير إلى سلسلة أو متوالية مستمرة أو متدرجة من مستويات تنشئ هرمية hiérarchie في مجال معين. وعلاوة على ذلك، فبما أن مفهوم «السلم» يستعمل في معظم الأحيان بشكل تسلسلي، فإنه ينظر إليه عموما باعتباره مُوَجَّها orientée. وبالتالي، فمن السهل أن نتفهم ورود مصطلح «السلمي» في المجالات التي يطرح فيها سؤال الدرجة والتدرج، من الأضعف إلى الأقوى»[1].

والسلمية تعني كذلك الإحالة على مقياس للقيم، كما أنها مفهوم مجرد يمكن الإعراب عنه بطرق مختلفة من بين أخرى في اللغة، عبر المحتوى المعجمي لعبارات، فضلا عن صفات تعين مراتب مختلفة على سلم دلالي، مثل: بارد وجليدي، على سلم درجات الحرارة، كما في تحليلات لورانس هورن Laurance Horne (1972) مثلا[2].

وتعني «السلمية»، حسب أوزفالد ديكرو Oswald Ducrot، الخاصية الملتصقة بالظواهر اللغوية التي تنهض على مبدأ التدرج gradation وتسمح بالتموضع على محور متدرج وموجه، وله مستوى (نقطة أو مجال بلغة الرياضيات) محدد بسياق جُمَلِيّ أو، في بعض الاستعمالات، باعتبارات تداولية، مع أخذ التمثلات المشتركة بين المتخاطبين بعين الاعتبار[3].

أما جاك موشلر Jacques Moeschler وآن روبول Anne Reboul فيعتبران أن ظاهرة ما، لغوية كانت أو غير ذلك، تملك خاصية سلمية، إذا كان وصفها يستدعي علاقة تلازمية بين طرفين،

1- Hadermann،Pascale & al.: «La scalarité: autant de moyens d'expression،autant d'effets de sens»: 8.

2- **نفسه:** 9.

3-Bracops،Martine.: **Introduction à la pragmatique**: 208; Rivara،Réné: **Pragmatique et énonciation: études linguistiques**: 28.

ومجموع الطرفين المتلازمين يكون ما ندعوه ب»السلم» حيث تتدخل علاقة ترتيب بين عناصره[1]. فكل عنصر في السلم متعلق بما فوقه ولازم عما تحته، ويوجه المخاطب نحو مقصد المتكلم وفق تراتبية هرمية متدرجة.

نخلص من ذلك كله إلى أن المقصود ب»**السُّلَّمية**»، هو ذلك الترتيب الذي يفترض وجود سلم للألفاظ، دال على المقادير والدرجات المرتبة، وبين الألفاظ علاقة استدلالية، قد تكون لزومية كما ذكر موشلر وروبول وقد تكون غيرها. ويمكن للسلالم أن تحتوي على تعابير من طبيعة مختلفة: كالألفاظ المنطقية (<و، أو>، <بعض، جل، كل>، <واحد، اثنان، ثلاثة...>)، أو ألفاظ متدرجة معجميا (<فاتر، ساخن، حارق>، <موهوب، عبقري>. ويمكن أن يجعل هذا مصطلح «السلمية» ملتبسا أو عائم الدلالة، إذ يوصف به كل لفظ يحتمل أن يوضع في سلم، بغض النظر عن نوعه (اسم أو فعل أو حرف أو صفة). ولهذا يستحسن أن نحدد ما هو سلمي بالمعنى العام؛ فنعد اللفظ سلميا باعتبار قبوله الانتماء إلى سلم دلالي.

وقد استوطن مفهوم «السلمية» حقل اللسانيات ابتداء من سنة 1975 ضمن أعمال اللغوي والمنطقي البريطاني بول غرايس Paul Grice، ولاسيما في دراسته الموسومة ب»المنطق والتخاطب» lo-gique et conversation التي وضع فيها أسس تداولية صورية قائمة على مفاهيم مثل مبدأ التعاون coopération ومقولات التخاطب والاستلزامات implicatures. وقد أشار في هذه الدراسة إلى أن الاستلزامات تعيّن ما هو مفهوم أو مقترح ضمنيا من السياق، مستقلا عن المعنى الحرفي المباشر. ورغم أن غرايس لم يستعمل صراحة مصطلح «السلمية»، فإن تلامذته من الغرايسيين الجدد (مثل: هورن، وغازدار Gazdar، ولفنسون Levinson)[2] أشاروا إلى أن الاستلزام يكون سلميا إذا اشتق أساسا بواسطة قاعدتي مقولة الكم quantité[(3)]، وهما[4]:

أ. لتكن إفادتك المخاطب على قدر حاجته.

ب. لا تجعل إفادتك تتعدى القدر المطلوب.

والقاعدة التخاطبية العامة المنظمة لمسار التخاطب، في عملية الاستدلال، كما صاغها غرايس هي: «لقد قال المتكلم (ق)، وليس هناك من سبب لأفترض أنه لم يحترم قواعد [التخاطب]، أو على الأقل مبدأ التعاون. ولكن لهذا علي التفكير بأن المقصود هو (ك). ولأنه يعرف (ويعرف أنني أعرف بأنه يعرف) أنني سأفترض ضرورة قصده إلى (ك)، ولم يفعل شيئا لوقف هذا الافتراض؛ لذلك

1- Moeschler،Jacques & Reboul،Anne: **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique**: 277.

2- ينظر الفصل الثالث (determinacy and calculability) من: Davis،Wayne A.: **Implicature: intention، convention، and principle in the failure of Gricean theory**.

3- ولهذا يدعى كذلك الاستلزام السلمي بـ: Q-scalar implicature أو scalar Q-implicature؛ فبالنظر إلى الفئة التبادلية: <مليحة، جميلة، جذابة>، فإن التلفظ بعبارة: «مريم جذابة»، ينتج عنه استلزام سلمي: «مريم ليست مليحة». ينظر: Huang،Yan: **The Oxford Dictionary of Pragmatics**: 274.

4- Grice،Paul: «Logique et conversation»: 61-62.

فهو يريد مني أن أعتقد في (ك)، أو هو يسمح لي بذلك على الأقل. إذن فإن (ق) تستلزم (ك)»[1]. فإذا احتوت جملة على بعض الألفاظ (التي ندعوها ألفاظا سلمية)، فإنها تُوَلِّد تلقائيا لدى المخاطب عملية مقارنة بينها وبين جمل أخرى تشكل معها ما يسمى **«فئة تبادلية»**؛ ويكون ذلك بالنظر إلى أن اللفظ السلمي يحدَّد معجميا بتبعيته إلى سلم؛ أي إلى مجموعة من الألفاظ (من بينها حتما اللفظ المستعمل في الجملة)، والتي يمكن أن تحل محله. وهكذا فإن الجملة المحتوية على لفظ سلمي تستدعي في ذهن المخاطب مجموعة من الجمل البديلة، مما يفتح الباب أمام استدلال تداولي عن الأسباب التي دفعت المتكلم إلى اختيار التلفظ بتلك الجملة دون سواها من البدائل الممكنة. والدلالة التي يثيرها اللفظ المنتقى دلالة ضمنية استلزامية غير مباشرة مبنية على مبدأ التعاون وعلى قاعدة الكم تحديدا، وتفرض على المخاطب سلوك مسار استدلالي تداولي لتحديد القصد التكلمي للقول المتضمن للفظ السلمي. ومن بين الأسباب المحتملة أن أي اختيار آخر قد يؤثر على المحتوى الإخباري فيصبح أقل أو أكثر إفادة أو خاطئا، حسب قاعدتي مقولة الكم؛ فعند التلفظ بالقول الآتي:

بعض الرياضيين مدخنون؛

يقوم المخاطب، مستعينا بقاعدة الكم، بتوليد الاستلزام الآتي:

ليس كل الرياضيين مدخنين؛

لأنه يفترض أن المتكلم لن يقدم له سوى المعلومة المطلوبة لا غير، وستكون النتيجة الأخرى **«كل الرياضيين مدخنون»** خاطئة، وإلا كان المتكلم، محترما قاعدة «الكم»، صرح بمضمونها. وتشكل هذه الجمل، باعتبار قوة التسوير أو ضعفه، مراتب في سلم دلالي منطقي تحتل فيه لفظة «بعض» مرتبة أدنى من «كل».

وهذه الملاحظات العامة تكشف عن ازدواج المظهرين النحوي والتداولي في الترتيب السلمي؛ فرغم أن السلمية تتأسس على قواعد تخاطبية وسياقات الاستعمال والعلاقة بين المتخاطبين، فإن لها مظهرا نحويا يمكِّن، كيفما كانت الجملة، من حساب مجموع البدائل السلمية؛ والوسيلة الأسهل لتوليدها تتوقف على تحديد ما إذا كانت هذه اللفظة أو تلك منتمية، معجميا، إلى هذا السلم الدلالي أو ذاك، فضلا عن آليات أخرى تسهم في تحديد البدائل كالنبر والتنغيم والتبئير.

وعلى سبيل الإيجاز، فإن «السلمية» تنبني على مكونين: **الأول** يحدد مجموع البدائل الممكنة للجملة المعطاة، ويتأسس جزئيا على المعجم والنحو؛ **والآخر** يتعلق بالاستدلالات الناشئة عن فعل الانتقاء الذي قام به المتكلم ودواعيه. وعلى هذا، نعتقد، أن دراسة الترتيب السلمي قد تؤدي إلى فهم أدق للحدود بين الدلالة والتداولية.

1-**المرجع نفسه:** 65.

لقد كانت لآراء غرايس وقواعده التخاطبية الفضل الأكبر في انصراف عدد من الباحثين الغربيين إلى دراسة الظواهر السلمية في اللغات الطبيعية، وعلى رأسهم لورانس هورن في أطروحته عن «الخصائص الدلالية للعوامل المنطقية في الإنجليزية» سنة 1972، وقد اهتم فيها بالمراتب الموجهة توجيها كميا، والموجودة في الألفاظ الدالة على معان تقبل التدرج في اتجاه واحد، إما على مقتضى التزايد أو على مقتضى التناقص[1]؛ كما كان أول من وظف مفهوم «**السلم الكمي**»، مستندا إلى آراء غرايس، وربطه بتدرج المحاميل اللغوية وعلاقات اللزوم الرابطة بينها، وقسم السلالم الكمية إلى أقسام كألفاظ المقادير، والصفات والأحوال، وألفاظ العموم والأجزاء، والروابط، وغيرها. واستعمل هورن مصطلح «**الاستلزام السلمي**» implicature scalaire، للدلالة على الاستلزام الكمي للسلالم اللغوية الاستلزامية؛ وهي عبارة عن مجموعات من الألفاظ أو التعابير المتبادلة أو المتعاكسة ومن الجنس النحوي نفسه؛ والتي يمكن ترتيبها على شكل خط أو مستقيم بموجب «القوة الدلالية» semantic strength أو درجة (الفائدة) informativeness. ويصوغ السلم عادة على شكل كلمات محصورة بين قوسين زاويين (< ... >)، وتتدرج في الترتيب من الأقوى أو الأكثر فائدة إلى الأضعف أو الأقل فائدة؛ وكل كلمة تستلزم ما يتبعها في السلم ولا يصح العكس، كما في السلم التسويري quantitative scale التالي: < كل، أغلب، العديد من، بعض، القليل من>. ومن هذا السلم المتدرج يتولد استلزام سلمي، قاعدته أن المتكلم حين يصرح بأية جملة تحتوي أحد الألفاظ الموجودة في السلم فإن ذلك يستلزم نفي أية جملة تحتوي أيا من الألفاظ الموجودة على اليمين؛ فاستعمال (القليل من) مثلا يستلزم نفي كل ما على يمينه[2]. فمصطلح «السلمية» عنده ليس مجرد ظاهرة دلالية تداولية أو صفة ملازمة لبعض أصناف الخطاب، بل هو أداة منهجية تحليلية لمظاهر اللغة، تساعد على تحديد الأحياز كما في دراسته للنفي.

ويساير لفنسون تصور هورن للاستلزام السلمي، وقد بنى تصوره للمعجم على مفهوم «السلمية» في ما يعرف بالخصائص المتدرجة للعناصر المعجمية، وحدد السلمية اللغوية بأنها ما يتكون من بدائل لغوية أو تعابير تقابلية تنتمي إلى الفئة النحوية نفسها، والتي يمكن ترتيبها ترتيبا خطيا تبعا لدرجتها الإخبارية أو حسب قوتها الدلالية[3]. ويسلك المخاطب مسارا متدرجا من أربع خطوات استدلالية لتحديد المعنى المقصود كالتالي[4]:

م قال ق.

هناك تعبير ك أفضل إخبارية من ق (ولهذا فإن ك يستلزم ق)؛ وربما يكون هذا التعبير مطلوبا للإسهام في بلوغ المقاصد المتوخاة من هذه المحاورة (وهنا قد تكون هناك إحالة ضمنية على قاعدة العلاقة عند غرايس).

1- ينظر: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**: ٢٧٥.

2- ينظر: الخليفة، هشام عبد الله: **نظرية التلويح الحواري**: ٥٥-٥٧.

3- Levinson،Stephen: **Pragmatics**: 133.

4- ينظر: **المرجع نفسه**: 135.

ك مقاربة في الإيجاز لـ ق؛ ولهذا فإن م لم يقل ق عوض ك حتى يكون موجزا (وذلك عملا بقاعدة الصيغة عند غرايس).

ولأنه إذا كان م عارفا بأن ك صادقة على الرغم من تلفظه بـ ق، فسيخل بالقاعدة التي تطلب منه أن تكون إفادته للمخاطب على قدر حاجته ولا تتعدى القدر المطلوب، فلا بد أن مقصود م من المخاطب، هو أن يستدل بأن م يعلم أن ك ليست صادقة (ع ~ ك)، أو على الأقل إنه لا يعلم بأن ك صادقة (~ع ك). [ع = علم المتكلم].

وهذا النوع من الاستلزام السلمي معدّل معرفيا (أي إبستيمولوجيا)، لأنه يتعلق بإدراكنا لالتزام المتكلم المعرفي بأن (ع ~ ك) وليس مجرد (~ع ك). ولهذا الأمر أهميته الكبيرة؛ فالاستلزام الفعلي الناشئ عن العملية التفظية يتعلق هنا بحالة المتكلم المعرفية أكثر مما يتعلق بالعالم الخارجي، ولا يجوز الخلط استدلاليا بين عدم العلم والعلم بالعدم؛ أي بين أن نستدل من القول على أن المتكلم (يعلم أن ليس...) وبين أن يستلزم أن المتكلم (لا يعلم أو لا يعي أن...)[1].

وقد ابتكر ديكرو مفهوم «السلالم الحجاجية» échelles argumentatives، في إطار نظرية للحجاج في اللغة، طورها في دراسات مشتركة مع باحثين آخرين، واقتحمت مجال الدلاليات والتداوليات. وقد انتقدها كثيرون منذ ظهورها أمثال: جيل فوكوني Gilles Fauconnier، وروبير مارتان Robert Martin، وكورنيليي Cornulier وغيرهم؛ فرغم إقرارهم بأن تصور ديكرو له فائدة وأهمية لا تحتاجان لبرهان، إلا أنهم يشددون على أهمية المبادئ المنطقية في تفسير هذه الظاهرة الدلالية؛ لأن العلاقة الرابطة بين عناصر السلالم لا تتحدد بواسطة القوة الحجاجية، في نظرهم، وإنما بواسطة ما تستلزمه تداوليا من استلزامات سلمية. وقد أدت هذه الاختلافات حول ظاهرة السلمية في اللغة والخطاب، إلى مزيد من عناية اللغويين بالظواهر السلمية؛ فظهرت تصورات أخرى لتصنيف السلالم مثل: تصنيف مايكل إسرائيل Michael Israel السلالم إلى: سلالم إخبارية وسلالم تكميمية؛ ودراسة رينيه ريفارا René Rivara للسلالم التكميمية تحديدا، وتصنيفها إلى:سلالم التكميم الموضوعي، وسلالم التكميم الرقمي؛ وتمييز جاك روجيرو Jacques Roggro بين السلالم الرقمية والسلالم المنطقية؛ ودراسات باحثين كثر، أمثال هورن وفوكوني وسيلفيا بالما Silvia Palma وجاك موشلر وكلود موللر Claude Muller لظاهرة الاستقطاب -pola rité السلمية وعلاقتها بظاهرة النفي.

مفهوم "الأسوار" في اللغة العربية:

تعد ظاهرة "التسوير" quantification من أبرز مظاهر الترتيب السلمي في اللغات الطبيعية والصناعية الصورية، وتطرح إشكالات دلالية وتداولية بارزة، سنحاول فيما يلي معالجة بعضها، مما نرى أنه يستحق الوقوف عنده بالوصف والتحليل. وباستقراء استعمالات اللفظ في المعاجم،

1- ينظر: **نظرية التلويح الحواري**: 65.

نجد أنها لا تخرج عن المعاني الآتية:

الإحاطة: فالسور كل ما يحيط بشيء من بناء أو غيره[1].

الشمول: ومنه قول العرب: «اشتملني فلان بسوره فما استطعت الفرار منه»؛ ومعناه أن السور الذي ضرب حوله شمله تماما، وربما يستأنس له بقوله تعالى: ﴿فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُۥ بَابُۢ بَاطِنُهُۥ فِيهِ ٱلرَّحْمَةُ وَظَٰهِرُهُۥ مِن قِبَلِهِ ٱلْعَذَابُ ﴿١٣﴾﴾ [الحديد: 13].

المنع: ومنه قولهم: السور المانع من دخول غيره إليه، فلا يختلط به، ولا يتسرب فيه.

المنزلة والدرجة.

ومرجع هذه المعاني المتفرقة كلها إلى الارتفاع والعلو، كما رجح ابن فارس[2]، لأنه السبب الذي تنشأ عنه بقية المعاني من إحاطة وشمول ومنعة ومنزلة ودرجة.

واصطلاحا يعرف ابن سينا (توفي: 428هـ) السور بأنه «اللفظ الذي يدل على مقدار الحصر مثل كل ولا واحد وبعض ولا كل»[3]، ويعرفه كذلك بأنه ما «يدل على كمية الموضوع»[4]، و«اللفظ الحاصر يسمّى سورا، مثل [كل] و [بعض] و [لا واحد] و [لا كل] و [لا بعض] و ما يجري هذا المجرى، مثل [طرّا] و [أجمعين] في الكليّة الموجبة»[5]. ويعرفه أبو حامد الغزالي (توفي: 505هـ) بأنه «هو قولك كل وبعض وما يقوم مقامهما»[6]. ولعل أوضح حد لهذا المصطلح هو قول التهانوي (توفي بعد 1158هـ) بأن السور عند المنطقيين هو «اللفظ الدال

على كمية الأفراد في القضايا الحملية كلفظ كل وبعض. وعلى كمية الأوضاع في القضايا الشرطية كلفظ كلما ومهما ومتى وليس كلما وليس مهما وليس متى»[(7)].

ومن الملاحظ أن تعريف السور على هذه الناحية إنما هو تعريف تقريبي، وليس تعريفا بالحد، لما هو معروف من أن المفاهيم العقلية يمكن تعريفها من ناحية تقريبية، والسور لا جنس له ولا فصل. وواضح من هذا الحد ارتباط (السور) بـ(الكم) ارتباطا وثيقا، وأن ما من عبارة دخل عليها السور، سواء أكانت تعبر عن قضية حملية أم عن قضية شرطية، إلا ودلت على كم معين في الأفراد أو الأوضاع، وهذا ما يجعل من الأسوار، بهذا المفهوم والاستعمال، أدوات لغوية ذات طابع سلمي كمي.

1- ينظر: **تاج العروس**، تحقيق هذا الجزء: عبد الكريم العزباوي، مادة [خفر]: 11/ 207؛ **المعجم الوسيط**: 492.
2- ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**: 3/ 115.
3- ابن سينا: **كتاب النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية**: 14 و17.
4- ابن سينا: **الشفاء: المنطق: 3- العبارة**: 77.
5- ابن سينا: **الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي**: 1/ 232.
6- **محك النظر في المنطق**، ضمن: ابن حزم: **التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية**، ويليه: أبو حامد الغزالي: **محك النظر في المنطق**: 215.
7-النهانوي: **كشاف اصطلاحات العلوم والفنون**: 989.

وتذهب الباحثة فاطمة الحمياني إلى أن مصطلح «السور» قد ابتكره المناطقة العرب قديما، ولم يكن معروفا قبلهم عند أرسطو أو غيره، وأن المعنى الذي يقصد إليه أرسطو بمصطلح «الكلي» هو المعنى نفسه الذي يسمونه هم «السور»؛ فالمعنى واحد رغم اختلاف اللفظين[1].

وقد أدرج الفارابي (توفي: 339هـ) الأسوار ضمن ما أسماه بـ«الواصلات»، فقال: «ومنها الحروف التي تقرن بالاسم فتدل على أن الحكم الواقع على المسمى هو حكم واقع على جميع أجزاء المسمى، وهو مثل قولنا كل. ومنها ما يدل أنه حكم على شيء من أجزائه لا كله، وهو قولنا بعض وما يقام مقامه»[2]. وقد استقر رأي المناطقة العرب في العصر الوسيط على تسمية هذا النوع من الألفاظ المكمِّمة باسم الأسوار[3]. والمقصود بالسور في المنطق الحديث «الكلمة أو الكلمات التي تحدد كم القضية أو كيفها أو كمها وكيفها معا»[4]. وعندما يراعى كل من كم القضية المسورة وكيفها، فسوف تنقسم القضية إلى أربعة أقسام، ولكل قسم سور مخصوص به[5].

وتمثل الأسوار لدى المناطقة ضربا من العوامل التي تربط المتغيرات فتسمى متغيرات مربوطة مقابل المتغيرات الحرة أو غير المربوطة، وقد تكون هذه المتغيرات موضوعات (أي أسماء دالة على الذوات) أو محمولات (مشتقات)[6]. ولكن هذا ينطبق أساسا على اللغات

الصناعية الصورية، كالرياضيات، حيث يكمن الارتباط بين الأسوار والكائنات غير اللغوية، كالأعداد، سواء كانت كليات أو جزئيات في كون صدق العبارة المسورة أو كذبها يتوقف في جزء منه على ما نعينه ضمن مدى الكائنات التي يحددها أحد السورين (كل) أو (بعض)[7].

ولم يخصص النحاة واللغويون القدماء للأسوار بابا مستقلا لدراستها، بل نجدها مبثوثة في أبواب شتى؛ كأبواب العدد والتوكيد اللفظي والتعريف والتنكير وحروف المعاني وغيرها، ولم نعثر في هذا الباب إلا على رسالة بعنوان «أحكام كل وما عليه تدل» لتقي الدين السبكي (توفي: 756هـ) التي أفردها لدراسة (كل) لغويا، ورسالة بعنوان «ألفاظ الشمول والعموم» لأبي علي المرزوقي (توفي: 421هـ)[8]. أما الأصوليون فقد اعتنوا ببعض ألفاظ التسوير وأدرجوها ضمن ما اصطلحوا عليه باسم ألفاظ العموم أو صيغ العموم، إما ضمن مباحث الدلالة في كتب الأصول، أو في مؤلفات خاصة بها مثل «تلقيح الفهوم في تنقيح صيغ العموم» لصلاح الدين العلائي (توفي: 761هـ). وحين يستعمل الأصوليون مصطلح (العموم)، فإنهم يريدون به تارة استغراق اللفظ لمسمياته، وتارة

1- ينظر: **حروف المعاني بين المناطقة والنحاة**: 339.
2-**الألفاظ المستعملة في المنطق**: 44.
3- مرسلي، محمد: **منطق المحمولات**: 25.
4- البحراوي، عبد القادر و عبد الله، محمد فتحي: **معجم المصطلحات المنطقية للألفاظ العربية والإنجليزية والفرنسية واللاتينية**: 1/ 120.
5- ينظر: المظفر، محمد رضا: **المنطق**: 137؛ الموسوي، يوسف أحمد: **المرشد في علم المنطق**: 230-229.
6- المبخوت، شكري: **توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط**: 85.
7- ينظر: كواين، ويلارد فان أورمان: **من وجهة نظر منطقية: تسع مقالات منطقية وفلسفية**: 134.
8- نشرت هذه الرسالة ضمن: السامرائي، إبراهيم: **رسائل ونصوص في اللغة والأدب**: 141-107.

يطلق ويراد به شمول أمر لمتعدد، ويطلق تارة أخرى ويراد به شمول مفهوم لمتعدد[1]. والتعريف المرضي عند محققي الأصوليين هو أن العموم «كون اللفظ مستغرقا لكل ما يصلح له»[2].

ودراسة الأصوليين لصيغ العموم تبدو أقرب لخصائص الأسوار في الخطاب الطبيعي منها لدراسة المناطقة التي اعتنت أساسا بالصور المنطقية للقضايا المسورة ومدى الأسوار، ولعل هذا وراء تجنبهم استعمال مصطلح (السور) وتعويضه بمصطلح (صيغ العموم) التي تشمل كثيرا من الألفاظ والعبارات الدالة على العدد أو الكم، ولكنهم توسعوا فيها لتشمل عناصر أخرى غير لغوية كالعرف والعقل، بيد أن الأصوليين اختلفوا في تحديد المقصود بـ(العام) كما اختلفوا في تحديد (صيغ العموم)؛ ويرجع ذلك إلى اختلافهم في أمرين:

الأول: هل من شروط العموم الاستغراق والاستيعاب أو الكثرة والاجتماع؟

الثاني: هل العموم من عوارض المعاني حقيقة؟ مع اتفاقهم أنه من عوارض الألفاظ[3].

وقد خصص العلائي الباب الثاني من كتابه لصيغ العموم اللغوية، وحددها في إحدى وعشرين لفظا تبعا لمذهب أصحابه الشافعية، وهي: (كل . جميع . سائر . معشر ومعاشر . عامة . كافة . قاطبة . مَن الموصولية. ما الموصولية . أيُّ . متى . أين . حيث . كيف . إذا . مهما . أيَّ وأيّان . إذ ما . أيَّ حين . كم الاستفهامية . الجمع المعرف بلام الجنس). وجعلها القرافي، وهو من المالكية، نحو عشرين صيغة، ذكر منها: كل، وجميع، ومن، وما، وأي، ومتى في الزمان، وأين، وحيث في المكان، واسم الجنس إذا أضيف، والنكرة في سياق النفي[4]. وأما الحنفية، فقد فصلوا فيها وبينوا أحوالها أكثر من غيرهم، وقسموا ألفاظ العموم إلى: عام بصيغته ومعناه، وهو الجمع المحلي للاستغراق؛ وإلى عام بمعناه فقط، وذلك كالمفرد المحلي والنكرة في النفي، واسم الجمع، ومن وما، وأي مضافة، وكل، وجميع[5].

والملاحظ من هذه الأمثلة اختلاف الأصوليين في تحديد صيغ العموم، واهتمامهم فقط بالألفاظ الدالة في نظرهم على الاستغراق، ولم يدرسوا أيا من الأسوار الدالة على التبعيض أو الجزئية، إلا أن دراستهم كانت أكثر تداولية من دراسات المناطقة لالتصاقها بالخطاب الشرعي واستعمالاته.

وباستقراء دراسات القدماء للموضوع، يمكن أن نقسم الأسوار إلى نوعين فقط: أسوار كلية تتأسس على الكل والكلي، وأسوار جزئية تتأسس على الجزء والجزئي؛ ولفظ (الكل) هو أم الباب

1- ينظر: العلائي: **تلقيح الفهوم في تنقيح صيغ العموم**، ويليه: السبكي، تقي الدين: **أحكام كل وما عليه تدل**: 13 (مقدمة التحقيق).

-1السريري: **شرح مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول للإمام أبي عبد الله محمد التلمساني (ت. 771هـ)**: 316.

1- ينظر: الحاتمي الشريف، عيدة بنت محمد حمزة: **صيغ العموم المختلف فيها: دراسة أصولية تطبيقية على آيات الأحكام في سورة البقرة**: 24.

4- ينظر: **شرح تنقيح الفصول في اختصار المحصول في الأصول**: 142.

5- **شرح مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول**: 317.

وموضع عناية المناطقة، وهو عند الأصوليين أقوى صيغ العموم، ولم يفرد له النحاة العرب مبحثا مستقلا، وإنما ذكروه في مواطن عديدة من أبواب النحو العربي، بينما أفرد بالذكر في موضعه من كتب علم اللغة، كـ«مغني اللبيب» و«المزهر».

و(الكل) في اللغة اسم يجمع الأجزاء، وذكر الجوهري (توفي: 393هـ) أن (كل) لفظه واحد ومعناه جمع[1]. ويعرفه ابن هشام بأنه: «اسم موضوع لاستغراق أفراد المُنَكَّر، نحو: ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ﴾ [آل عمران: 185]، والمعرّف المجموع، نحو: ﴿ وَكُلُّهُمْ ءَاتِيهِ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ فَرْدًا ﴿٩٥﴾ ﴾ [مريم: 95]، وأجزاء المفرد المعرَّف نحو: «كل زيد حسن»»[2]. وتفيد (كل) شمول الحكم لمضمونها المتعدد دون استثناء[3]. وقد فهم اللغويون من (كل) الدلالة على كل فرد لا المجموع؛ فقولك: كل رجل، معناه: كل فرد من الرجال، وقد ذكر المبرد (توفي: 286هـ) أن الكل ليس هو الشيء المجزأ، وإنما الكل اسم لأجزائه جميعا المضافة إليه، ووافقه ابن السراج (توفي: 316هـ)[4].

و(الكل)، عند المناطقة، هو «مجموع الأجزاء فلا يقال إن الكل في الأجزاء بل الكل هو الأجزاء لا واحدٌ واحد منها بل جملتها»[5]، وعرّفه سعيد بن هبة الله البغدادي (توفي: 495هـ) بأنه «ما لم يعوزه شيء من أجزائه. والفرق بين الكل والكلي: أن الكلي صورة عقلية، والكل طبع وجودي»[(6)]؛ فالكلي هو مفهوم ذهني لا يمنع تصوره من وقوع الشركة فيه، وإن كان لا يصدق في الواقع إلا على فرد واحد فقط، أو لا يوجد منه في الواقع أي فرد، ومن ذلك النكرات وما كان من المعارف في قوة النكرة كالأسماء المعرفة التي للجنس[(7)]، وللمناطقة في هذا الباب تقسيمات وتفريعات لكلي التصور بالنظر إلى وجوده الواقعي أو العقلي يخرج التفصيل فيها عن مقصود هذه الدراسة (الخطاطة الموالية).

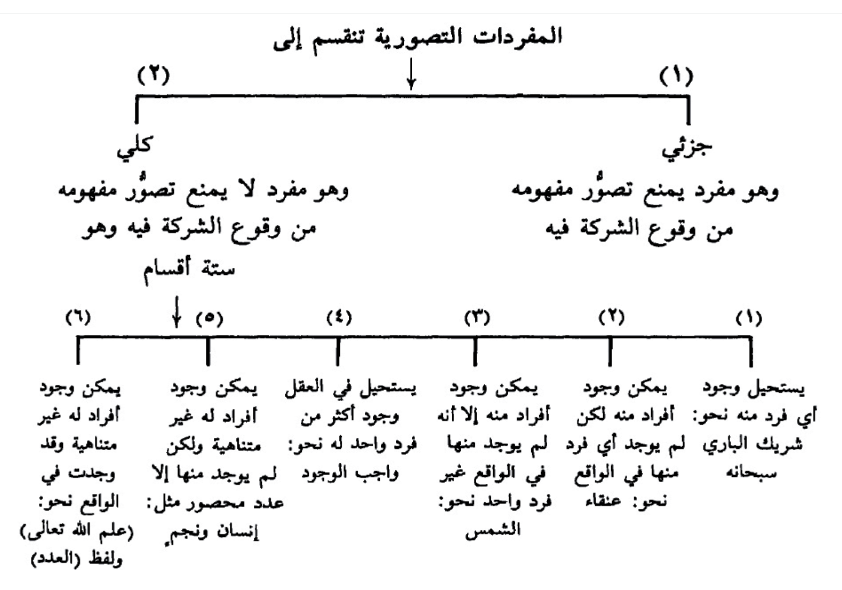
وبالإضافة إلى الكلي، ينقسم الكل إلى نوعين:

الكل الإفرادي: فإذا دخلت كلمة (كل) على النكرة أوجبت عموم أفرادها على سبيل الشمول دون التكرار، وهو المعتبر في القياسات والعلوم[(8)]. ومعنى الإفراد أن كل واحد من المسميات التي توصل بها كلمة (كل) يصير مذكورا على سبيل الانفراد كأنه ليس معه غيره[(9)].

الكل المجموعي: وهو الكل من حيث هو كل، وينقسم إلى كل واحد واحد انقسام الشيء إلى أجزائه، بخلاف الكلي الذي ينقسم إلى جزئيات، وإذا دخلت (كل) على المعرفة أوجبت عموم أجزائها[(10)].

1- **لسان العرب**، مادة [كلل]: ٤٣/ ٣٩١٧.
2-**مغني اللبيب:** 3/ 84؛ وينظر: **همع الهوامع:** 4/ 380-379.
3- **فصول في الدلالة ما بين المعجم والنحو:** 69.
4- ينظر: **أحكام كل وما عليه تدل:** 38.
5- الساوي (توفي نحو 540هـ): **البصائر النصيرية في علم المنطق:** 54.
6- **الحدود والفروق:** 27.
7- ينظر: الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة:** 37-35.
8- ينظر: **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم:** 2/ 1370؛ الكفوي: **الكليات:** 743.
9- **أصول السرخسي:** 1/ 157.
10- ينظر: **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم:** 2/ 1370؛ **الكليات:** 743.

أما نقيض الكل لدى المناطقة، أي الجزء، فهو ما يتركب منه ومن غيره شيء سواء كان موجودا في الخارج أو في العقل[1]، ونقله عنهم بعض الأصوليين؛ فعرفه الإسنوي (توفي: 772هـ) بأنه «ما تركب منه ومن غيره كل»[2]، وعرفه في موضع آخر بأنه «بعض الشيء»[3]. ويلزم من هذا أن تكون العلاقة بين الكل والجزء علاقة تضمن، كما يفهم من التعريف أن الجزء والبعض مترادفان. وأما نقيض الكلي فهو الجزئي، وهو صورة مدركة بالحس غير مفتقرة إلى غيرها في تحقيق وجوده؛ فالجزئي إذن صورة كلية والجزء أحد أبعاضها[4]. ويمكن تلخيص هذه الفروق والتفريعات من خلال الخطاطة الآتية[5]:



وهذا التصور المنطقي للكلي والجزئي هو الذي ساد لدى الأصوليين المتأخرين، بدءا من الغزالي الذي اشتهر بتأثره بالمنطق الأرسطي ودعوته إلى اعتبار المنطق مدخلا للعلوم كلها، ونجد أثرا لذلك في تحديده للعموم والخصوص؛ فأرسطو يعرف «الكلي» بأنه الذي من شأنه أن يحمل على أكثر من واحد، ويقصد بـ«الجزئي» ما ليس ذلك من شأنه[6]؛ أي أن الحد الكلي هو الحد الذي يحتوي على الأقل على عنصرين، وهو المفهوم نفسه الذي ينطلق منه الغزالي؛ فالكلي هو «الذي لا يمنع نفس تصور معناه، عن وقوع الشركة فيه. فإن امتنع، امتنع بسبب خارج عن مفهومه ومقتضى لفظه كقولك «الإنسان» و«الفرس» و«الشجرة»»[7]؛ فـ«الفرس» مثلا يحتوي على عناصر كثيرة،

1- ينظر: **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**: 1/ 558.

2- ينظر: الإسنوي: **نهاية السول في شرح منهاج الأصول**، ومعه: المطيعي، محمد بخيت: **سلم الوصول شرح نهاية السول**: 2/ 38.

3- الإسنوي: **التمهيد في تخريج الفروع على الأصول**: 298.

4- ينظر: **الحدود والفروق**: 27.

5-منقولة عن: **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة**: 37.

6- ابن رشد: **تلخيص منطق أرسطو: المجلد الثاني والثالث: قاطيغورياس وباري أرميناس أوكتاب المقولات والعبارة**: 91 (من كتاب العبارة).

7- **منطق تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم**، ص 73.



وكل عنصر منها يشترك مع العناصر الأخرى التي تندرج تحت هذا اللفظ في الخصائص التي يحتويها لفظ «الفرس».

ويرى الغزالي أن الحد الجزئي لا يقبل اشتراك الأعضاء في الخصائص التي ينفرد بها، وتنطبق خصائصه فقط على عضو واحد؛ فالجزئي «ما يمنع نفس تصور معناه، عن وقوع الشركة في مفهومه كقولك: «زيد» و«هذه الشجرة» و«هذا الفرس»[1].

وقد نبه مناطقة العرب إلى موضع الالتباس في هذه التعريفات، لأن كلا من (الكل) و(الجزء) لفظ مشترك لمعنيين مختلفين في الاستعمال المنطقي؛ ذلك أن «الكل «كالحيوان» أعم من «الإنسان» الذي هو جزئي بالإضافة إلى الحيوان، وإن كان كليا بالنسبة إلى «زيد» المتشخص، و«الحيوان» أعم من «زيد» أيضا، فإن الجزئي يقال على معنيين: على الشخص المعين، وعلى كل محل مندرج تحت عام، وهذا الثاني هو الجزئي المضاف، والأول هو المتشخص»[2]. واقترح بعضهم أن يقال الجزئي على كل ما يندرج تحت كلي، بمعنى أن الكلي يُحمل على ذلك المندرج ويسمى جزئيا إضافيا، كالإنسان المندرج تحت الحيوان، فكل أخص بالنسبة إلى أعم جزئي إضافي[3]. وأما الجزئي الحقيقي فهو الذي «نفس تصور معناه يمنع وقوع الشركة فيه، مثل المتصور من زيد»[4].

وما يهمنا من هذه الفروق الاصطلاحية بين (الكل) و(الكلي)، وبين (الجزء) و(الجزئي)، هو تحديد العلاقة التي تربط بينها؛ إذ إن (الكل) متضمن لأجزاء لا جزئيات، ومجموع الأجزاء حين تتركب في صورة كاملة هو ما يشكل (الكل)، ولا يمكن لجزء من الكل أن يشكل كلا بالنسبة لغيره، وما يصدق على (الكل) لا يصدق على كل جزء من أجزائه على حدة، بل لا بد لها من الاجتماع حتى يصدق عليها حكم الكل، ولكن مثل هذا لا ينطبق على علاقة (الكل) بـ(الجزئي)؛ لأن ما يعد جزئيا باعتبار قد يكون كليا باعتبار آخر؛ فـ(زيد) مثلا (كل) بالنسبة لأعضائه التي يتألف منها، لكنه جزئي بالنسبة لمفهوم (الإنسان) الذي يندرج تحته، ولكن ما ينطبق على (الكلي) ينطبق على (الجزئي)؛ فحكمنا على (الإنسان) بالفناء يصدق على (زيد) وغيره ممن يشاركه في الانطواء تحت مسمى (إنسان)، ولكن هذا الحكم لا يتناول الأجزاء التي يتألف منها زيد إلا مجتمعة. وباختصار نقول: إن الكلي تحته جزئيات يصدق على كل جزئي منها ما يصدق على الكلي، والكل تحته أجزاء لا يصدق على جزء منها ما يصدق على الكل إلا إذا كانت مجتمعة.

وبالاعتبار الكمي، يحق لنا أن نعتبر كل علاقة بين الكل والجزء أو بين الكلي والجزئي علاقة سلمية كمية؛ لأن (الكل) أكبر من (الجزء)، و(الكلي) أكبر من (الجزئي)، ولكن بالاعتبارات الدلالية التداولية الأخرى فإن المسورات الكلية أو الجزئية تطرح إشكالات أكبر سنعرض لبعضها فيما يأتي.

1- المرجع نفسه،

2-المراكشي، ابن البناء: **رسالة الكليات**: 38.

3 -ينظر: الشهرزوري (بعد 687هـ): **رسائل الشجرة الإلهية في علوم الحقائق الربانية**: 67.

4 - **الإشارات والتنبيهات**: 1/ 149.



وأما لدى الباحثين اللغويين المعاصرين، فإن شكري المبخوت يشير إلى أن اللغة العربية تتوفر، كسائر اللغات، على طرق عديدة في تسوير الأسماء والمركبات الاسمية أبرزها[1]:

- التعريف والتنكير.

- بعض الأسماء التي تلزم الإضافة (كل، بعض، كلا...).

- بعض الحروف (كم، رب، من...).

- بعض الظروف (دائما، أحيانا، أبدا...).

- بعض الصفات (كثير، قليل، نصف، عديد...).

- أسماء العدد (واحد، اثنان، ثلاثة...).

- بعض الصيغ الاشتقاقية (اسم المرة، صيغة المبالغة، اسم التفضيل).

وتدرج الباحثة نادية العميري الأسوار، من منظور توليدي، ضمن النعوت، وتشير إلى أنها تظهر في اللغة العربية في موقع قبل الاسم، فتكون رؤوسا، كما أنها تظهر في موقع بعده، فتكون مخصصات للاسم، ولكن الغالب أن تظهر الأسوار قبليا وتأخذ الاسم فضلة لها، ورغم أن السور مفرد فإنه يستعمل للدلالة على المفرد والجمع[2]. ولكن يظهر من الأمثلة التي تبنتها أن الأسوار المقصودة محصورة في لفظتي (كل) و(بعض)، دون بقية الأسوار التي تخرج عن مقولة «الصفة»؛ كالتنكير والتعريف وبعض الحروف والظروف. وهو كذلك مذهب الباحث التونسي رفيق بن حمودة الذي أدرج ألفاظ التسوير ضمن وسائل الوصف بالمقادير، وقسمها إلى نوعين: الكلي نحو: كل وجميع (وتضم إليها أجمع، وجمعاء، وجمّع) وكافة وعامة وقاطبة..؛ والجزئي نحو: معظم وأغلب وأكثر وكثير وعديد وبعض وقليل وجزء...[3].

سلمية الأسوار في اللغة العربية: تطرح ظاهرة التسوير في اللغات الطبيعية مشاكل دلالية عديدة، منها ما يتعلق بحدود حيزها، ومنها ما يتعلق بالتباسها الدلالي، وعلاقتها بالنفي أو بالجهة، أو بكيفية تمثيلها، واهتمت اللسانيات التوليدية بالخصوص بهذه المشكلة، ونوقشت هذه الإشكالات في العديد من المقالات والدراسات التوليدية قبيل نهاية الستينات من القرن العشرين[4]. أما في التداوليات، فنجد صدى لإشكالات التسوير لدى أصحاب التصور الجذري في التداولية الذين لا يؤمنون بأنها مدمجة في الدلالة ومن القائلين بأن تأويل الأقوال يستدعي في الآن نفسه جوانب

1- **توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط**: 88.

2 - ينظر: العميري، نادية: **تركيب الصفات في اللغة العربية: دراسة مقارنة جديدة**: 33-32.

3 - ينظر: بن حمودة، رفيق: **الوصفية: مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية**: 638.

4- ينظر حول بعض هذه الإشكالات: غلفان، مصطفى والملاخ، امحمد وإسماعيلي علوي، حافظ: **اللسانيات التوليدية: من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي: مفاهيم وأمثلة**: 156-152؛ الفهري، عبد القادر الفاسي: **ذرات اللغة العربية وهندستها: دراسة استكشافية أدنوية**: 32، 94-93؛ **توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط**: 87-86، 91-89.

تصديقية véríconditionnels، ترتبط بالدلالة الصورية التي تستعمل أنواعا من المنطق مثل حساب المحمولات أو المنطق المفهومي، وجوانب أخرى غير صدقية انطلاقا كالاستلزامات التخاطبية والاستلزامات التعاقدية. ومن بين الجوانب الصدقية التقليدية، نجد مشكلة مدى الأسوار (بعض، كل، النكرة، المعرفة، إلخ.). وهكذا، فإن الجملة (3) ملتبسة دلاليا، لأنها تحتمل قراءتين منطقيتين (4 أ و ب)، تصفان شروطا للصدق مختلفة:

كل رجل يحب امرأة.

أ. □ س (رجل (س) ∃¬و (امرأة (و) ∧ يحب (س، و)))

«لكل س، إذا كان س رجلا فإذن توجد و بحيث إن و امرأة وس يحب و».

ب. ∃ و □ س (امرأة (و) ∧ رجل (س) ∧ يحب (س، و))

«توجد و بحيث أن كل س، و امرأة وس رجل وس يحب ص».

حيث: □س = «لكل س» (سور كلي).

∃ س = «يوجد س» (سور وجودي).

¬ = «إذا... ف» (رابط منطقي للتضمن المادي أو علاقة شرطية)[1].

فيمكن أن نفهم من الجملة أنه ما من رجل إلا ويحب امرأة ما، كما يمكن أن نستنبط منها أن هناك امرأة واحدة يحبها كل الرجال. وهذا المشكل ناتج عن صعوبة تحديد مدى السور والمكونات التي تدخل ضمن حيزه؛ فيصعب لذلك تحديد قصد المتكلم ما لم يستعن المخاطب بسياق القول ومقام التخاطب وظروف التخاطب، حتى يتلاءم المحتوى القضوي للجملة ومسلمة الكم التي تفرض على المتكلم أن يقدم القدر المطلوب من المعلومات لا أقل ولا أكثر، وذلك ما يتطلب الاستعانة بالاستلزامات التخاطبية أو التعاقدية للقول، وهي استلزامات كمية لارتباطها بمسلمة الكم، ولأن الأسوار، كما حددناها سابقا، ذات طبيعة كمية أساسا. وفي هذا المستوى بالتحديد تتجلى الأدوار السلمية للأسوار، حيث تنشئ فيما بينها علاقات سلمية تنتج عليها استلزامات كمية دفعت المنطقي التداولي غازدار إلى أن يبتدع مصطلح «السلم التسويري» الذي يعرف على النحو التالي:

يمثل <أ$_1$، أ$_2$، أ$_3$... أ$_ن$> سلما تسويريا (س. ت):

فإذا كان أ$_1$ يخبر عن ب$_2$ فإنها تستلزم ¬ ب$_1$.

وإذا كانت أ$_1$ تخبر عن ب$_3$ فإنها تستلزم ¬ ب$_1$ + ¬ ب$_2$.

1- **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique**: 31-32.

فالجملة التالية:

- أغلب ركاب الطائرة لقوا حتفهم.

تستلزم تخاطبيا أن المتكلم يعلم نفي القضية المعبر عنها بواسطة:

- كل ركاب الطائرة لقوا حتفهم.

وهذا الاستلزام كمي سلمي لأن المتكلم يعلم أن (6) لا تساوي (5) ولا تمثل جزءا منها، بل إن (5) أضعف إخباريا من (6)، وواضح أن الشخص المتلفظ بـ(5) يشير عادة إلى أنه ليس في وضع يسمح له بالإخبار عن (6)[1].

وهذا التصور، وإن بدا في الظاهر تداوليا يستند إلى قواعد التخاطب، إلا أن بنيته المنطقية لا تناسب كثيرا من سياقات التخاطب التي تستعمل فيها الأسوار في الخطاب الطبيعي، وفي اللسان العربي تحديدا، بطريقة تستعصي على الضبط المنطقي الدقيق؛ فإذا كان من المنطقي ترتيب الأسوار الآتية ترتيبا سلميا، كما اقترح غازدار وغيره، وفق الترتيب التالي:

<كل، جل، بعض>

فإن هذا لا يصدق إلا على بعض السياقات التخاطبية؛ إذ إن اللسان العربي يبيح للمتكلم مثلا استعمال (كل) وفق صيغ تركيبية مختلفة، بتوجيهات دلالية مختلفة؛ فنميز بين (كل) حين تكون مبتدأة دالة على الاستغراق وحين تكون تابعة دالة على التوكيد أو نعتا دالا على الكمال[2]؛ فضلا عن الاختلافات التركيبية عندما لا تكون تابعة كأن تضاف لفظا أو أن تجرد، وإذا أضيفت ففرق بين إضافتها إلى نكرة وإضافتها إلى معرفة[3]، وغير ذلك من الاعتبارات التركيبية التي تكون وراءها في العمق اعتبارات دلالية وتداولية.

والظاهر أن مقترحات غازدار لا تنطبق إلا على (كل) في استعمالها المنطقي، وهي المتمحضة للإضافة وليست التابعة التي تتدخل فيها اعتبارات تتعلق بالمعنى والقصد؛ فالأسوار في المنطق لها دلالات سلمية بالضرورة، انطلاقا من علاقة التضمن التي تربطها ببعضها البعض، فـ«إذا حمل شيء على الكلّ فهو يحمل على الجزء ضرورة بالجهة التي بها حمل على الكلّ، وذلك بيّن بنفسه، فإن الجزء منطو في الكل وداخل تحته»[4]، وكذلك فإنه «متى حمل شيء حملا ما على الكل بجهة ما فيجب أن يحمل الكلّ على ذلك الشيء بتلك الجهة بعينها»[5]. ومعنى ذلك أن الحكم الوارد في القضية الكلية يجب بالضرورة أن يصدق على جميع أبعاض تلك القضية حتى تكون صادقة، وإلا

1- ينظر: الهمامي، ريم: **الاقتضاء وانسجام الخطاب:** 77-76 (بتصرف).
2- ينظر: السيوطي، جلال الدين: **همع الهوامع:** 4/ 380-379.
3- ينظر: **أحكام كل وما عليه تدل:** 29؛ ابن عاشور، الطاهر: **التحرير والتنوير:** 1/ 410.
4- ابن رشد: **تلخيص منطق أرسطو: المجلد الرابع: كتاب أناطوليقي الأول أو كتاب القياس:** 178.
5- **نفسه:** 179.

لم تكن أبعاضا لها. ولهذا فعلاقة العموم والخصوص، يترتب عنها ترتيب الأقوال ترتيبا سلميا تعلو فيه مرتبة العام على الخاص، أو الكلي على الجزئي، ولكن هذه الدلالة السلمية تظل في نظرنا مقتصرة على هذا الاستعمال المنطقي المحدود لألفاظ التسوير. ورغم أن المقتضى المستفاد منها يكون كميا، فإنه لا دخل لقواعد التخاطب، ولا سيما قاعدة الكم، في إجرائه، لأن الدلالة المضمنة بمعناها المنطقي تعتبر جزءا من دلالة اللفظ المباشرة؛ كدلالة الكل على أجزائه، كما في تعريف المناطقة لمصطلح «التضمن»؛ وليست دلالة استلزامية مستنبطة أو مشتقة من الدلالة المباشرة.

وتبعا لعلاقة التضمن، يمكن تطبيق القواعد التالية التي صاغها هربرت سورل Her-bert Searles، والتي تكشف عن التراتبية السلمية بين الأسوار الكونية أو الكلية والأسوار الجزئية ومفرداتها[1]:

«التعميم الكوني» universal generalization: إذ يمكن أن نستبدل بالسور الجزئي سورا كونيا؛ فلو فرضنا أن القانون يشترط في عضو مجلس النواب ألا يقل عمره عن خمس وعشرين سنة مثلا؛ فإن تطبيقه على أي عضو بالمجلس يجعله منطبقا بالضرورة على كل عضو، ومن ثم يمكننا أن ننتقل عشوائيا إلى الكل.

«التعميم الوجودي» existential generalization: ويرتكز على فرضية مؤداها أن اتصاف فرد منتسب إلى مجال معين بصفة معينة، يلزم عنه، وفق شروط الصدق، أن يتصف بعض الأفراد المنتمين إلى المجال نفسه أيضا بتلك الصفة. فإذا كان طالب في القسم رياضيا جازلنا أن نستنبط بأن «بعض الطلبة رياضيون».

«التمثيل الكوني» universal instantiation: حيث يمكن الانتقال من القضية الكلية إلى مثال فردي لها، لأنه إذا صدقت القضية بالنسبة لكل فرد فإنها تصدق كذلك على أي فرد نختاره عشوائيا.

«التمثيل الوجودي» existential instantiation: أي أنه يجوز أن نمثل للقضية الوجودية بقضية فردية؛ فالتسوير الوجودي لقضية يكون صادقا إذا كان له مثال بديل صادق. وهكذا، فإذا اعتبرنا «بعض الطلبة ناجحين»، فإن هذا يعني وجود «طالب واحد على الأقل ناجح».

وفي كل سلم تسويري يتضمن السور الأعلى في السلم السور الأدنى منه مرتبة، ولكن هل ينطبق ذلك على استعمال هذه الأسوار دائما في الخطاب اللغوي الطبيعي؟

لقد بيّن موشلر وروبول أن الخصائص الدلالية للأسوار في اللسان الطبيعي مفارقة للأسوار في منطق المحمولات، مثل السور الكوني □س (لكل س) والسور الوجودي ∃س (يوجد على الأقل س واحد). والواقع أن كل المتغيرات س لا تعني دائما □س، والمتغير س ليست له دائما الدلالة المنطقية ∃س، كما يبينه المثالان الآتيان:

1 - ينظر حول هذه القواعد: Searles، Herbert L.: **Logic and Scientific Methods: an Introductory Course**: 175.

أ. كل الأطفال، إلا أحمد، يستطيعون الذهاب للسباحة.

ب. الرجل هو الرجل.

ففي المثال (7أ)، لا ينبغي أن نؤول عبارة (كل الأطفال) تأويلا منطقيا، لأن مثل هذا التأويل يستلزم في الواقع أن يكون كل عنصر من مجموعة الأطفال مستجيبا لخاصية ب «استطاعة الذهاب للسباحة». فتوالي حرف الاستثناء (إلا) بعد (كل)، يبين أن العدد الأصلي cardinal لمجموع المتغيرات س التي لها الخاصية ب يؤول على أنه دال على (أقل من ن). وينطبق الأمر نفسه على المثال (5ب)، لأن الرجل لا يعني (يوجد على الأقل س حيث س رجل)؛ فـ(الرجل) في الفرنسية، وكذلك الأمر في نظرنا في العربية، يستلزم (كل الرجال)[1].

والمسألة في نظرنا تقتضي دراسة دلالية تداولية لأسوار اللغة العربية ومقارنتها ببعضها البعض لاستخلاص خصائصها الدلالية التداولية وأدوارها السلمية، وإن كنا نسلم بدءا بأنها ذات طابع سلمي كمي. ولهذا نجد أن السور (كل) في الخطاب العربي، قد يستعمل دون أن يفيد الإحاطة وكمال التعميم، بل قد يكون للتكثير أو المبالغة، وهي كذلك توجهات سلمية، عند وجود القرينة على ذلك، كما في قولنا:

دخلت السوق فاشتريت كل شيء؛

إذ إن مقصود المتكلم التهويل من كثرة ما اشترى، لا أنه أحاط بكل ما في السوق فاشتراه كله حقيقة. فهي هنا لا تفيد الاستغراق بل التخصيص، ونظير ذلك قوله تعالى: ﴿ وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِى ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ ﴾ [الأعراف: 145]؛ يقول ابن عاشور: «... وكل شيء عام عموما عرفيا أي كل شيء تحتاج إليه الأمة في دينها على طريقة قوله تعالى: ﴿مَّا فَرَّطْنَا فِى ٱلْكِتَٰبِ مِن شَىْءٍ﴾ [الأنعام: 38]»[2]؛ إذ لما كان سياق هذه الشواهد يتعذر فيه حمل (كل) على الاستغراق، دلت على التكثير، وهي من الحالات التلفظية التي يبيحها الخطاب العربي للمتكلمين به، تنزيلا للكثير منزلة الكل، وهو ما يسميه القدماء بـ«الاستغراق العرفي» أو «العموم العرفي» أو «العام الذي يراد به الخصوص» في اصطلاح الأصوليين[3]، ويكون الحكم من باب التغليب المؤذن بأكثر أفراد الجنس، وليس كالاستغراق الحقيقي الذي يفيد استغراق جميع أفراد الجنس.

ونجد في كتب الأصوليين كذلك تحليلا دلاليا للعبارات المشابهة للمثال (7)، ويدخلونه ضمن ما يسمونه بـ«آليات تخصيص العموم»؛ ذلك أن «ورود الاستثناء عبارة عن الخصوص وعدم الاستثناء عبارة عن العموم»[4]، وبه يرتفع العموم ويفقد لفظ (كل) مقتضياته لأنه خص منه بعضه دون

1- **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique**: 278-279.

2- **التحرير والتنوير**: 9/ 79.

3- ينظر: الزركشي: **البحر المحيط في أصول الفقه:** 3/ 251-249؛ **التحرير والتنوير:** 1/ 593؛ طويلة، عبد الوهاب عبد السلام: **أثر اللغة في اختلاف المجتهدين**: 362-361.

4 - ابن حزم: **الإحكام في أصول الأحكام:** 3/ 107.

بعض بالاستثناء، لكن صرفها عن العموم وحملها على الخصوص لا بد فيه من قرينة لفظية أو مقامية (عرفية)، وفي غياب المخصصات تحتفظ الجملة بقوتها الاستغراقية، فتحتل مرتبة في سلم المقادير الكمية أعلى من الجملة المتضمنة للمخصص. ويتجاوز المفهوم الأصولي للاستثناء مقصود النحاة به حين يحصرونه في أدوات الاستثناء المعروفة، ليقصدوا به «تخصيص بعض الشيء من جملته، أو إخراج شيء ما مما أدخلت فيه شيئا آخر»[1]؛ فيأتي الاستثناء في هذه الحالة لإخراج ما بعده من الحكم الكلي الذي ينطبق على ما قبله، رغم أنه جزء منه، وتظل بقية الأجزاء المشكلة للكل داخلة فيه. ويضاف إلى هذا أن الأصوليين والمفسرين قد استنبطوا من تحليلاتهم الفقهية وتفسيراتهم لآيات القرآن الكريم المتضمنة لصيغ العموم، أنه لا يجوز حملها على الاستغراق إلا بدليل، وكأن الأصل في استعمالها هو ألا يقطع المخاطب بعموميتها ما لم يقترن قول المتكلم بسياق قولي أو مقامي يبين القصد التكلمي الخاص بها، وأن احتمال التخصيص وارد دوما؛ ولعل هذا ما دفع فخر الدين الرازي (توفي: 606هـ) إلى أن يقول: «(...) فإنا نرى في العرف العام المشهور استعمال صيغ العموم، مع أن المراد هو الأكثر، أو لأن المراد أقوام معينون، (...) [فقد] ثبت أن استعمال ألفاظ العموم في الأغلب عرف ظاهر، وإذا كان كذلك كانت دلالة هذه الصيغ على العموم دلالة ظاهرة لا قاطعة»[2]. وقال ابن النجار الحنبلي (توفي: 972هـ): «(...) وذلك أن صيغ العموم ترد تارة باقية على عمومها، وتارة يراد بها بعض الأفراد، وتارة يقع فيها التخصيص، ومع الاحتمال لا قطع، بل لما كان الأصل بقاء العموم فيها كان هو الظاهر المعتمَد للظن، ويخرج بذلك عن الإجمال، وإن اقترن بالعموم ما يدل على أن المحل غير قابل للتعميم. فهو كالمجمل يجب التوقف فيه إلى ظهور المراد منه»[3].

ولأن الأسوار، وأولها لفظة (كل)، أقوى صيغ العموم، فهي داخلة في هذه القاعدة التداولية المبنية على مراعاة بعدها الاستعمالي في الخطاب، وهو ما لا يعتبره التصور المنطقي الذي يسعى دوما إلى التخلص من مصادر التشويش التي تجعل القضية المحصورة أو المسورة ملتبسة، بتحديده للأسوار وفق حالة افتراضية سابقة على التلفظ وخارج أي سياق واقعي أو محتمل. والحال أن أهم مظهر مميز للأسوار في استعمالها الخطابي، هو تبعية دلالتها للسياقين المقالي والمقامي اللذين يحيطان بها. ولو حاولنا تصور دلالتها خارج سياق لساني، فسنكتشف أننا أمام تجريد خالص لا يخرجنا منه إلا تصور السياقات التي يجري فيها استعمال السور عادة، لاكتشاف الدلالات الأكثر ورودا وتداولا.

ومجمل القول أن الأسوار محددات كمية تزيد أو تنقص في سلم المقادير، سواء في ذلك أتصدرت الجملة أو كانت نعتا أو تابعا مؤكدا، لأن استعمالها لا ينفصل عن دلالة سلمية ما كالاستغراق أو التكثير أو المبالغة، وإذا كانت علاقة التضمن هي العلاقة الأكثر وضوحا، خصوصا في استعمال الأسوار استعمالا يغلب عليه الجانب المنطقي، فإن الخطاب العربي ينبئنا بوجود علاقات

1- **نفسه:** 4/ 10.

2- **التفسير الكبير:** 8/ 445.

3- **شرح الكوكب المنير المسمى بمختصر التحرير:** 3/ 115.



دلالية واستدلالية أخرى، لعل أكثرها رجحانا علاقة الاستلزام؛ ذلك أن ما من سور من الأسوار، وفقا لتعريف غازدار للسلم التسويري، إلا ويترتب في سلم متدرج مع أسوار أخرى من الأعلى إلى الأدنى قيمة؛ مثل:

< كل، معظم، كثير، بعض، قليل >؛

< دائما، غالبا، أحيانا >؛ فعند التلفظ بقول، يختار المتكلم من السلم اللفظة التي تكون أكثر إخبارية وصدقية (كما وكيفا) حسب الظروف، كما في (9):

أدرس اللسانيات وقد أكملت بعض الأعمال المقررة علي.

فباختيار (بعض) في (9)، يخلق المتكلم استلزاما من نوع (+> ليس كل)، وهذا بمثابة استلزام للقول (9). ويكمن أساس الاستلزام السلمي في أن إثبات أي صيغة في السلم يستلزم نفي كل الصيغ الأعلى في السلم (أو على يمينه كما في سلالم هورن الخطية)، ومن ثم فإن المتكلم في (9) يخلق استلزامات أخرى من قبيل: (+> ليس معظم، +> ليس كثيرا)[1]. وهي استلزامات لأنه لا يمكن اعتبارها نتائج منطقية للقول، بل هي استدلالات تداولية مبنية على الظروف المحيطة بالقول لا القول ذاته.

ويصل موشلر وروبول، من دراستهما للاستلزام السلمي، إلى صياغة قاعدة للسلم الكمي مضمونها كالآتي: «السلم الكمي مجموعة مرتبة من المحمولات <و$_1$، و$_2$، و$_3$، ... و$_ن$>، بحيث إذا كانت أ إطارا تركيبيا و أ (و$_1$) جملة سليمة التركيب، فإن أ (و$_1$) تستلزم أ (و$_2$)، وأ (و$_2$) تستلزم أ (و$_3$)، والعكس غير صحيح»[2]. وبناء على هذه القاعدة، فإن المسورات < كل، معظم، كثير، بعض، قليل > مثلا تترتب ترتيبا سلميا من الأعلى إلى الأدنى، وكل عنصر يقع في الأعلى يستلزم العنصر (أو العناصر) أدناه ولا يصح العكس. فلو اعتبرنا القضيتين التاليتين، مثلا، وأردنا ترتيبهما:

أ. أقصد الجامعة عندما يكون لدي دروس.

ب. أقصد الجامعة كل يوم.

فسنجد أن ب > أ لأن:

أقصد الجامعة عندما يكون لدي دروس $\Leftarrow$ أقصد الجامعة كل يوم.

$\wedge$ $\neg$ أقصد الجامعة عندما يكون لدي دروس $\Leftarrow$ أقصد الجامعة كل يوم.

وبإضافة (10ج)، يمكن أن نرتبها كالتالي:

1- Yule،George: **Pragmatics**: 41-42.

2- **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique**: 197.

ب. أقصد الجامعة كل يوم

أ. أقصد الجامعة عندما يكون لدي دروس

ج. أقصد الجامعة من حين لآخر

ومؤدى ذلك أن نقول إن (10ب) أقوى من (10أ)، وأن (10أ) أقوى من (10ج)، ولكن كلارا روميرو Clara Romero ترى أنه إذا نظرنا إلى تلك القضايا باعتبارها أحداثا لغوية، أي منتمية إلى الخطاب، وتبعا لنظام المعنى، ولم يقتصر نظرنا على التحديدات الكمية الموضوعية (التي لا تستبطن في ذاتها أي دلالة على التقوية)، فإن (10- ج و أ و ب) لا تترتب، وفقا للتصور القائل بحجاجية اللغة الطبيعية (أي تصور ديكرو)، إلا من خلال توجهها نحو معنى (أي نتيجة)؛ وفي هذه الحالة، فإن قولا مثل: «أنا تلميذ مثابر»، وبالنظر إلى المدلول المعطى لـ(10ب)، يمكن أن يعد أقوى من (10ج). وهكذا، حسب روميرو، فإن القضايا (أ و ب و ج) يمكن أن تكون أي شيء دون أن تستدعي أي علاقة بالكم، أو يمكن أن ينعكس الترتيب المطلق للكميات، مادام بالإمكان وضعها على السلم الخطابي نفسه[1]. فوفق المنظور الحجاجي لديكرو، فإن ما يجعل كل قول من تلك الأقوال يترتب في مرتبة ما من السلم، لا علاقة له مباشرة بعلاقة التضمن التي فرضها السلم التسويري للأسوار المستعملة، حسب وجهة نظر غازدار، وإنما يرجع إلى الاستعمال الخطابي لها للدلالة على نتيجة حجاجية ما، ويبقى المقام الخطابي هو المحدد الرئيسي للتلفظ بالقول ومرتبته في السلم لا لنوع السور في حد ذاته؛ فالأسوار، معزولة عن السياق، لها دلالة منطقية تسمح بترتيبها على سلم تسويري تترتب فيه وفق مقاديرها الكمية، والعلاقة بينها علاقة تضمن منطقي، أما في حالتها التداولية، فإن قيمتها السلمية تتعلق بالمقام والتوجيه الحجاجي لها.

ورغم أن لهذا الرأي حجيته الواضحة التي تراعي جوانب تداولية في استعمال الأسوار، إلا أننا نرى فيه غمطا لقصد المتكلم، وهو معيار تداولي أيضا، في انتقائه للفظ السور بعينه؛ ذلك أن انحياز روميرو لدلالة القول وانطباقها على المقام جعلها تعدل بين (10ب) والمقتضى الضمني المباشر لها (أقصد الجامعة يوميا)، بينما نرى من جهتنا أنه يجب أخذ اختيار المتكلم لاستعمال السور الكلي تحديدا بعين الاعتبار، وأن الدلالة المنطقية لهذا السور مبنية أيضا على ملاحظة الجماعة اللغوية لدلالته وفق الاطراد التداولي أيضا، إذ لا شك أن ذهن المخاطب سيعقد مباشرة مقارنة بينه وبين السور الجزئي (بعض) أو سواه، ويستبعد من قصد المتكلم كل دلالة للجملة تنافي كلية السور، ويجوز له حينئذ أن يرتب القول (10ب) في مرتبة أعلى من مقتضاه المعاكس (أي: أقصد الجامعة في بعض الأيام)، ترتيبا سلميا كميا، بغض النظر عن سياق القول ومقتضيات المقام. وقد ذكرنا سابقا أن لفظ (كل) في اللغة

1- Romero, Clara: «Pour une définition générale de l'intensité dans le langage»: 60-61.

العربية، بالتحديد، دال على استغراق أفراد المنكر، فهو بطبعه يحتل مرتبة أعلى من أي سور جزئي، وأي قول متضمن له يحتل بالتبع مرتبة أعلى في سلم المقادير الكمية. وإن لم يكن للإحاطة والشمول، فالغالب أن يستعمل للتكثير والمبالغة، وهي المقصودة من (10ب)؛ إذ يمتنع قصد الذهاب إلى الجامعة كل أيام السنة، مادام المخاطب مدركا لوجود أيام، بل أسابيع وشهور، تتعطل فيها الدراسة.

ومن منظور معرفي، فإن إيراد (كل) في (10ب) يقدم معلومة جديدة للمخاطب مختلفة عن مقتضاه المضمر، ويقوي مضمون القول، ويكون له بذلك أثر سياقي أقوى، كما أن الجهد المعرفي المبذول في فهمه يجعل مسار التأويل أقل طولا.

وخلاصة القول، إن الاستناد إلى المقام لاستخلاص الدلالات الاستلزامية التخاطبية للقول لا يلغي اعتبار علاقة التضمن أيضا عند تحليل القول المسوّر بسور كلي أو جزئي. وبعبارة أخرى: إن

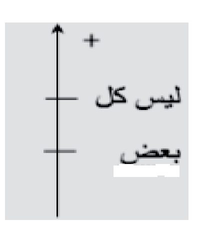
التضمن من السور، والاستلزام من الخطاب. والعلاقة الأولى تفيد في تحديد شروط صدق تحديد القضايا الثلاث، بينما تبين العلاقة الثانية شروط استعمال الأقوال وتأويلها. وهكذا فقد يكون (10ج) كاذبا طالما ظلت (بعض الأيام) خارج «ما صدقات» (كل يوم). وفي حيز هذا الشرط، فإن عدم صحة الدلالة التضمنية، كأن لا يقصد الطالب المتكلم الجامعة كل أيام السنة فعليا، سيؤدي حتما إلى فساد الدلالة التضمنية المباشرة لتلك الجملة دون أن يؤثر على دلالتها الاستلزامية. ومعنى ذلك أن الحكم الوارد في القضية الكلية يجب بالضرورة أن يصدق على جميع أبعاض تلك القضية حتى تكون صادقة، وإلا لم تكن أبعاضا لها، ولكن من وجهة نظر تداولية، لا يهم صدق (10ج) بقدر ما يهم مدى صحتها الاستعمالية وفائدتها الخطابية وعدم تأثيرها على الدلالات الاستلزامية الممكن استنباطها منها (كالاستدلال على مثابرة الطالب واجتهاده).

ومن مظاهر التباعد بين الدلالتين المنطقية واللغوية التداولية للأسوار، ما لاحظه ديكرو أثناء دراسته للقولين:

أ. لم يقرأ ماكس كل روايات بلزاك.   ب. قرأ ماكس بعض روايات بلزاك.

حيث بين أن الخصائص الحجاجية للقولين مخالفة لخصائصهما المنطقية؛ فـ(11أ) موجه نحو نتيجة سلبية من قبيل: معرفة المتكلم ببلزاك محدودة؛ بينما يوجه القول الثاني (11ب)، كما يرى ديكرو، بخلاف ذلك إلى نتيجة إيجابية من قبيل: معرفة المتكلم ببلزاك جيدة. ولكن علم النفس، على ما يبدو، يفند ما قدمه ديكرو؛ إذ طلب باحث في علم النفس من طلبته المتخصصين في اللسانيات أن يتوجهوا إلى المتكلم الأكثر اطلاعا على بلزاك لسؤاله عن قسم من أقسام كتابه «الكوميديا الإلهية»، فاختاروا دون تردد (11ب)؛ فالمتوقع ممن لم يقرأ كل روايات بلزاك أن يكون قرأ على الأقل عددا مهما منها. وأما الذي قرأ بعضا منها فقط، فلا يمكن أن يكون قرأ كثيرا منها. وبعبارة أخرى، ستكون (بعض) في السلم التسويري للروايات التي ألفها بلزاك، والتي قرأها ماكس

أقل من (ليس كل)، مثلما يوضحه السلم التسويري الآتي:



السلم التسويري لروايات بلزاك التي قرأها ماكس.

ويعترض ديكرو على هذا الحدس الدلالي، كما ذكرنا سابقا، مفترضا أن الطلبة المستجوبين غير مدركين لسانيا للتمييز الضروري بين المعنى الحرفي للقول وقيمة التلفظ به في سياق معطى. وينسجم موقف ديكرو مع نظريته التداولية، التي تنطلق من اعتبار المعطيات الدلالية أساسا لأي تحليل تداولي؛ ومن ثم فلا يجوز إغفال ما تقوله الجملة خارج السياق التلفظي. ولكن هل يحق لنا أن نضرب صفحا عن الحدس الدلالي للطلبة متلقي القول؟ وأيهما أولى بالاعتبار من منظور تداولي: ما يفهمه متلقو الخطاب حتى لو تعارض مع المضمون الحرفي للخطاب؟ أم الدلالة الحرفية معزولة عن فهم المخاطب؟

إن المنظور التداولي المعرفي لا يحق له تجاهل الحدس الدلالي عند تأويل القول وتحليل المضمرات التي ترد على بال المخاطب عند تلقيه؛ فالحدس الدلالي، يظل مجرد حدس قابل للخطأ والصواب تركيبيا ودلاليا، ولكن يستند إلى حجة قائمة على علم النفس المعرفي، وإلى برهنة إحصائية دل عليها إجماع المستجوبين على الدلالة المفهومة من القول، كما أن اللغات الطبيعية تبيح للمخاطب الأخذ بمثل هذه الاستنتاجات حتى لو كانت خاطئة، ومن ثم لا يمكن في نظرنا تجاهل إمكانية الأخذ بالسلم التسويري المرفوض من ديكرو، لأن العبرة في نظرنا ليست بالمنطوق بل بالمفهوم، وعلى المخاطب في هذه الحالة إعادة تأويل القول بما يتناسب مع قصد المتكلم الحقيقي كما يفعل مثلا مع الاستعارات والكنايات.

يبين تحليل ديكرو الآنف الذكر بأن فهم الطلبة المخاطبين خاطئ كليا وفقا للدلالة التلفظية للقول، وقد يكون المتكلم أيضا على خطأ لو قصد ما فهمه المخاطبون من استعماله لذلك القول بتلك الصيغة، وهذا يقتضي أن الفهم الصحيح مشروط باحترام قواعد اللغة المتلفظ بها تركيبيا ودلاليا. وإذا سلمنا بهذا، فإننا لا يمكن أن نتجاهل الحدس الدلالي للمخاطبين كليا، ولا القصد الإبلاغي للمتكلم؛ إذ «تقود سير التخاطب والحوار ـ في اللغات الطبيعية ـ مجموعة من الافتراضات والتقديرات الكامنة في كفاية المتخاطبين، والناتجة عن اعتبارات عقلية أساسية، مهمتها أنها توجه الاستعمال اللغوي الحواري الفعال نحو تحقيق أهدافه التعاونية»[1]. وما احتكم إليه المخاطبون عند تأويل القول لا يقتصر على الدلالة المباشرة والصريحة للقول كما تتجلى في ظاهرها المنطوق

1- أزاييط، بنعيسى: **الخطاب اللساني العربي: هندسة التواصل الإضماري (من التجريد إلى التوليد)**: 2/ 281.

بل إلى تصورهم لمقصود المتكلم. ولهذا لا بد لنا في هذه الحالة من التمييز بين الدلالة اللغوية للقول ودلالته النفسية؛ فنسلم بصحة ما ذكره ديكرو من وجهة لغوية دلالية، ونأخذ في الآن نفسه بالدلالة النفسية المعتبرة في فهم المخاطبين للقول وتوجيهه وجهة مخالفة للدلالة اللغوية الصحيحة. ونحسب أن سوء فهم المخاطبين للقول متولد من الوصف الناقص أو الحلقات المفقودة في القول وعدم استيعابهم لكل الوقائع المكونة لمقامه وأوضاعه ممثلة وواردة؛ ذلك أن «فعل الخطاب يتم إذا ذكرت كل أفعاله في وصف الأحوال والأحداث»[1]. ومن الحلقات المفقودة هنا طبيعة العلاقة بين (كل) في حالة الإثبات واستعمالها في سياق النفي، وعلاقة (ليس كل) بـ(بعض) في وعي المخاطب غير المتخصص في اللغة الذي وجه إليه الخطاب.

قد يساعدنا في فهم هذا الإشكال أن نستعين بالمثال الآتي:

يقول زيد إن بعض الطلبة قد ذهب إلى حال سبيله.

ويعني هذا أن: «ليس كل الطلبة ذهب إلى حال سبيله»، اشتقاق من الجملة التي تحتوي على السور الكمي (بعض). والعلاقة الاستدلالية هنا علاقة استلزام كمي سلمي يمكن التعبير عنها صوريا وفق الصيغة التالية: «إذا قالت الجملة القضوية (ج) أكثر من الجملة القضوية (ص)، وإذا كانت (ج) تستلزم (أو تقتضي) (ص)، فإن قول (ص) يلمح إلى أننا نعرف أن (¬ ج)»[2].

ويعني هذا أن (12) تستلزم:

ليس كل الطلبة ذهب إلى حال سبيله.

وهذا، عند التأمل مخالف لمذهب ديكرو الذي يستعين بالتعقيبات الممكنة باستعمال اللفظة الفرنسية même؛ فيرى صحة قول:

لم يقرأ ماكس كل روايات بلزاك، بل لم يقرأ أي رواية منها.

بينما يصعب قول ذلك بالنسبة للقول:

؟ قرأ ماكس بعض روايات بلزاك بل لم يقرأ أي واحدة منها.

والملاحظ أن الجملتين غير متماثلتين من حيث البنية؛ لأن الأولى مثبتة والأخرى منفية؛ ويقوم النفي بدور هام، في نظرنا، في توجيه القول الوجهة الدلالية والحجاجية المطلوبة، ولا يقتصر الأمر على ألفاظ التسوير؛ ويتبين ذلك من مقارنة الجملتين السابقتين بقولنا:

1- Van Dijk،Teun A.: **Text and context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of discourse**: 108.

2- **الخطاب اللساني العربي:** 2/ 363.

- لم يقرأ ماكس كل روايات بلزاك بل قرأ بعضها.

- لم يقرأ ماكس بعض روايات بلزاك بل لم يقرأ أي واحدة منها.

- قرأ ماكس بعض روايات بلزاك بل قرأها كلها.

- قرأ ماكس كل روايات بلزاك بل قرأ بعضها.

فالأسوار تقوم بوظيفة سلمية لأنها تحدد كمية الروايات التي قرأها بلزاك، بينما يتدخل الإثبات والنفي، باعتبارهما فعلين لغويين إنجازيين، في توجيه القول حجاجيا. وما استدل به ديكرو من تعقيبات أو استئنافات بأدوات لغوية مختلفة يدخل ضمن باب المفارقة التي يتيحها الاستعمال اللغوي، وهي أشبه بقولنا مثلا:

لا يستطيع زيد حل مشكلة واحدة.

فيستدل المخاطب من هذا التحديد الكمي عجز زيد، ولكن يمكن له أن يؤول القول فيصير من قبيل:

لا يستطيع زيد حل مشكلة واحدة بل مشكلتين.

وكلا القولين جائز دلاليا، ولكن بدون ذلك التعقيب تظل الأرجحية للنتيجة الأولى (عجز زيد)، وهي الأنسب للسياق، أما النتيجة الثانية فسيفهم المخاطب أنها مجرد مفارقة دلالية. ومثل هذا نحسب أن ديكرو سقط فيه حين أول نتيجة القول (11) تأويلا مخالفا للتأويل الذي أجمع عليه طلبته بناء على التعقيبات التي يمكن ورودها بعد القول. وبعبارة أخرى، فإن ما استنتجه ديكرو صحيح إذا وفقط إذا توفرت للمخاطب شروط مقامية تتيح له استنتاج ذلك أو صرح المتكلم بالتعقيبات التي استدل بها ديكرو.

يمكن لنا الآن أن نتصور بوضوح وجود سلمية للعناصر المسوِّرة، على رأسها (كل)، المتضمنة لبقية العناصر، حيث تستلزم العناصر أدناها في السلم استلزاما دلاليا كميا، ولكن تبين لنا كذلك أن تحديد التوجيه السلمي لكل عنصر ليس مرتبطا بمحتواه القضوي دائما، كالكلية أو التغليب أو التبعيض، بل لا بد من إشراك العناصر السياقية والمقامية والمقاصد النفسية وإدراكات المخاطبين في تأويلها وتوجيهها الوجهة الدلالية الأقرب إلى الصواب. والأهم، كما توضح سابقا، أنها لا تنفصل عن دلالة سلمية ما أيا يكن المقصود من وراء استعمالها، وأن كل عنصر تسويري لا شك يترتب ترتيبا سلميا صريحا أو ضمنيا بالمقارنة مع العناصر الأخرى المنتمية إلى «الفئة التبادلية» نفسها. ويجب في الآن نفسه أن نستحضر عند الترتيب السلمي للأسوار ذلك التمييز الذي أقامه مايكل إسرائيل بين السلميات التكميمية والسلميات الإخبارية؛ فالأولى يمكن أن تتبوأ فيها محمولات سلمية مرتبة إما رفيعة أو دون ذلك؛ والقيمة التكميمية لمحمول سلمي ستكون رفيعة إذا احتل هذا المحمول أعلى

مرتبة يمكن أن يحلها قول سياقي بديل. وتؤشر القيمة الإخبارية على الثراء النسبي للمعلومة: فإذا كان القول يستلزم ضرورةً قولا بديلا فستكبر قيمته الإخبارية؛ وبخلاف ذلك، فإذا كان السياق هو الذي يستلزم القول المثبت، فستضعف هذه القيمة[1]. وهكذا، فقد يكون القول المتضمن للسور الكلي أعلى من نظيره المتضمن للسور الجزئي من حيث القيمة التكميمية، لأنه يستلزمه دلاليا، ولكن قد يكون أقل منه أو يساويه من حيث القيمة الإخبارية، لأن استلزامه له تخاطبي متعلق بسياق القول وظروف التخاطب؛ وهو ما ينطبق على المثالين السابقين: فعجز زيد استلزام تكميمي مشتق مباشرة عن القول (14) بغض النظر عن أي تعقيب بخلاف ما في المثال (15)، أما سواه من التأويلات الممكنة أو المحتملة فتظل رهينة بالسياق وبقصد المتكلم الذي لا يمكن التنبؤ به من دون الاستعانة بقواعد التخاطب وشروط المقام، ويمكن ترتيبها سلميا تبعا للثراء النسبي لما تتضمنه من معلومات.

خلاصة

وخلاصة القول، فإن الأسوار لها دوران سلميان قد يتقاطعان أحيانا: دور سلمي تكميمي في تحديد المقدار الكلي أو الجزئي، رهين بالدلالة المعجمية والمنطقية للسور المستعمل في الكلام؛ ودور سلمي إخباري رهين بالاستلزام السلمي المقصود من المتكلم بناء على المقام. ورغم أن الأصل والمنطقي والمساير لقاعدة الكمية عند غرايس، أن يكون السور الكلي أقوى من السور الجزئي وأكثر فائدة وبيانا منه، فإن تحليلنا للأمثلة السابقة أكد لنا ضرورة التمييز بين الأسوار في استعمالها المنطقي، حيث العلاقة بين القول المسور ومضمراته الاستدلالية علاقة تضمن منطقي أساسا أو علاقة لزوم دلالي، تستنبط من الفائدة الإخبارية للقول بشكل مباشر وصريح، وبين الأسوار في استعمالها الخطابي، حين تتحدد قيمتها التسويرية الكمية بناء على مجريات الخطاب والتفاعل السياقي المقامي، وتستخرج استنادا إلى مبدأ العلاقة أو الملاءمة.

ويمكن تبعا لذلك أن نصنف التسوير السلمي إلى صنفين متدرجين من حيث القوة: فكلما كان أقل ارتباطا بالسياق كلما تعززت قيمته الإخبارية وفائدته الإعلامية، وكلما اعتمد جزئيا أو كليا على السياق كلما كان أضعف إخباريا، واضطر المخاطب إلى سلوك مسار استدلالي أطول للوصول إلى مقصد المتكلم، شرط أن تظل محصورة داخل حدود الممكن الدلالي لاستعمال السور في المجال التداولي العربي؛ فأن يجوز التعقيب الدلالي باستعمال أداة النفي أو الإضراب وسواها، بعد الجملة المسورة، أمر متعلق بما تقبله الجماعة اللغوية وتستسيغه للتوفيق بين القول ومضمراته الخطابية المقصودة من المتكلم.

وقد ركزنا، كما هو واضح، في الأمثلة السابقة على السورين الكوني (كل) والجزئي (بعض)، لإثارة الانتباه إلى العلاقات السلمية بين الأسوار ودراسة بعض الإشكالات التي يتسبب بها الاستعمال الخطابي لها، ولم يكن مقصودنا دراسة الأسوار كلها، ولا التعرض لإشكالاتها كلها، سواء منها

1- ينظر ملخص عن نظريته في: Israel، Michael: «Polarity Sensitivity as Lexical Semantics»: 619-666.

المنطقية أو اللغوية، إلا بالقدر الذي يعيننا على فهم سلمية الأسوار. وقد تبين لنا كذلك من تحليلنا لبعض الأمثلة المذكورة آنفا ضرورة الاستعانة بالعلوم المعرفية، وعلم النفس تحديدا، للتعرف على مقاصد المتكلمين وضبط مدلولات الأسوار في الخطاب الطبيعي، والتخلص من الالتباس الذي يشوب استعمالها، عند مقارنتها بمدلولاتها المنطقية المضبوطة والمحددة.

المصادر والمراجع

✓ **العربية**

1. ابن حزم، علي بن أحمد: **الإحكام في أصول الأحكام**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، تقديم: إحسان عباس، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1983.

2. ابن حزم، علي بن أحمد: **التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية**، ويليه: الغزالي، أبو حامد: **محك النظر في المنطق**، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003.

3. ابن رشد، أبو الوليد محمد: **تلخيص منطق أرسطو: المجلد الثاني والثالث: قاطيغورياس وباري أرميناس أو كتاب المقولات والعبارة**، دراسة وتحقيق: جيرار جهامي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1992.

4. ابن رشد، أبو الوليد محمد: **تلخيص منطق أرسطو: المجلد الرابع: كتاب أناطوليقي الأول أو كتاب القياس**، دراسة وتحقيق: جيرار جهامي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1992.

5. ابن سينا، أبو علي الحسن: **الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي**، تحقيق: سليمان دنيا، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

6. ابن سينا، أبو علي الحسن: **الشفاء: المنطق: 3- العبارة**، تحقيق: محمد الخضيري، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، (د.ط)، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ت).

7. ابن سينا، أبو علي الحسن: **كتاب النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية**، الطبعة الثانية، القاهرة: طبع على نفقة محيي الدين صبري الكردي، 1938.

8. ابن عاشور، الطاهر: **التحرير والتنوير**، تونس: الدار التونسية للنشر، 1984.

9. ابن فارس، أبو الحسين أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: محمد عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، 1991.

10. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد: **لسان العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، 1990.

11. ابن هشام، أبو محمد جمال الدين الأنصاري: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، (د.ط)، الكويت: مجلس النشر العلمي، 1999.

12. أزاييط، بنعيسى: **الخطاب اللساني العربي: هندسة التواصل الإضماري، من التجريد إلى التوليد**، الطبعة الأولى، إربد-الأردن: عالم الكتب الحديث، 2012.

13. الإسنوي، جمال الدين عبد الرحيم بن الحسن: **التمهيد في تخريج الفروع على الأصول**، حققه وعلق عليه وخرج نصه: محمد حسن هيتو، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1981.

14. الإسنوي، جمال الدين عبد الرحيم بن الحسن: **نهاية السول في شرح منهاج الأصول**، ومعه: **سلم الوصول شرح نهاية السول**، تأليف: الشيخ محمد بخيت المطيعي، (د.ط)، بيروت: عالم الكتب، (د.ت).

15. البحراوي، عبد القادر وعبد الله، محمد فتحي: **معجم المصطلحات المنطقية للألفاظ العربية والإنجليزية والفرنسية واللاتينية**، (د.ط)، القاهرة: مركز الدلتا للطباعة، 1994.

16. بن حمودة، رفيق: **الوصفية: مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية**، (د.ط)، صفاقس: دار محمد علي للنشر، سوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2004.

17. التفتازاني، سعد الدين: **شرح الإمام سعد التفتزاني على الشمسية في المنطق للإمام الكاتبي**، تحقيق: جاد الله بسام صالح، الطبعة الأولى، عمان-الأردن: دار النور المبين، 2011.

18. التهانوي، محمد علي: **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

19. الحاتمي الشريف، عيدة بنت محمد حمزة: **صيغ العموم المختلف فيها: دراسة أصولية تطبيقية على آيات الأحكام في سورة البقرة**، رسالة ماجستير في أصول الفقه، إشراف: محمد بكر إسماعيل حبيب، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1431-1430هـ.

20. الحمياني، فاطمة: **حروف المعاني بين المناطقة والنحاة من القرن الثالث إلى القرن التاسع للهجرة**، الطبعة الأولى، الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، 2006.

21. الحنبلي، ابن النجار: **شرح الكوكب المنير المسمى بمختصر التحرير أو المختبر المبتكر شرح المختصر في أصول الفقه**، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة العبيكان، 1993.

22. الخليفة، هشام عبد الله: **نظرية التلويح الحواري**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الجيزة: الشركة المصرية العالمية لونجمان، 2013.

23. الرازي، فخر الدين: **التفسير الكبير**، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2008.

24. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج وآخرون، (د.ط)، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1983.

25. الزركشي، بدر الدين: **البحر المحيط في أصول الفقه**، قام بتحقيق الجزء الثالث: عمر سليمان الأشقر، الطبعة الثانية، الكويت: وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، 1992.

26. الزناد، الأزهر: **فصول في الدلالة ما بين المعجم والنحو**، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، تونس: دار محمد علي الجامي للنشر، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010.

27. الزناد، الأزهر: **نظريات لسانية عَرفنية**، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

28. السامرائي، إبراهيم: **رسائل ونصوص في اللغة والأدب**، حققها وقدم لها: إبراهيم السامرائي، الطبعة الأولى، الزرقاء – الأردن: مكتبة المنار، 1988.

29. الساوي، زين الدين عمر بن سهلان: **البصائر النصيرية في علم المنطق**، بهامشه تعليقات وشروح للإمام محمد عبده، تقديم وضبط وتعليق: رفيق العجم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993.

30. السرخسي، أبو بكر محمد ابن أبي سهل: **أصول السرخسي**، حقق أصوله: أبو الوفا الأفغاني، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، 1993.

31. السريري، أبو الطيب مولود: **شرح مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول للإمام أبي عبد الله محمد التلمساني**، الطبعة الأولى، المغرب: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2010.

32. السيوطي، جلال الدين: **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق وشرح: عبد العال سالم مكرم، (د.ط)، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1979.

33. الشهرزوري، شمس الدين: **رسائل الشجرة الإلهية في علوم الحقائق الربانية**، تحقيق: د. محمد نجيب كوركون، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، إستانبول: مكتبة الإرشاد، 2007.

34. طه، عبد الرحمن: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998.

35. طويلة، عبد الوهاب عبد السلام: **أثر اللغة في اختلاف المجتهدين**، الطبعة الثانية، عمان: دار السلام، 2000.

36. العزاوي، أبو بكر: **اللغة والحجاج**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: الأحمدية للنشر، 2006.

37. العلائي، صلاح الدين خليل: **تلقيح الفهوم في تنقيح صيغ العموم**، ويليه: السبكي، تقي الدين: **أحكام كل وما عليه تدل**، تحقيق: علي معوض وعادل عبد الموجود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأرقم، 1997.

38. العميري، نادية: **تركيب الصفات في اللغة العربية: دراسة مقارنة جديدة**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2008.

39. الغزالي، أبو حامد: **منطق تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم**، تحقيق: د. سليمان دنيا، (د.ط)، مصر: دار المعارف، 1961.

40. غلفان، مصطفى، والملاخ، امحمد، وإسماعيلي علوي، حافظ: **اللسانيات التوليدية: من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي: مفاهيم وأمثلة**، الطبعة الأولى، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010.

41. الفارابي، أبو نصر: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، تحقيق وتقديم وتعليق: محسن مهدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار المشرق، (د.ت).

42. الفهري، عبد القادر الفاسي: **ذرات اللغة العربية وهندستها: دراسة استكشافية أدنوية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.

43. الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى: **الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1998.

44. كواين، ويلارد فان أورمان: **من وجهة نظر منطقية: تسع مقالات منطقية وفلسفية**، ترجمة: يوسف تيبس، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2010.

45. المبخوت، شكري: **توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009.

46. المتوكل، أحمد: **دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1986.

47. مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004.

48. المراكشي، ابن البناء: **رسالة الكليات**، تحقيق: عمر أوكان، (د.ط)، الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، 1995.

49. مرسلي، محمد: **منطق المحمولات**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2004.

50. المظفر، محمد رضا: **المنطق**، (د.ط)، بيروت: دار التعارف للمطبوعات، 2007.

51. مفتاح، محمد: **التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1996.

52. الموسوي، يوسف أحمد: **المرشد في علم المنطق**، الطبعة الأولى، بيروت: دار المحجة البيضاء، 2007.

53. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة: **ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة**، الطبعة الرابعة دمشق: دار القلم، 1993.

54. الهمامي، ريم: **الاقتضاء وانسجام الخطاب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.

✓ الفرنسية والإنجليزية:

55. Bracops،Martine: **Introduction à la pragmatique**،Bruxelles: De Boeck Université،2006.

56. Caron،Jean: **Les régulations du discours: Psycholinguistique et pragmatique du langage**،Paris: Éd. PUF،1983.

57. Davis،Wayne A.: **Implicature: intention،convention،and principle in the failure of Gricean theory**،Cambridge university press،1998.

58. Grice،Paul: «Logique et conversation»،in: **Communications**،Paris،N° 30،1979.

59. Hadermann،Pascale & al.: «La scalarité: autant de moyens d'expression،autant d'effets de sens»،in : Pascale Hadermann et al.: **Travaux de linguistique (la scalarité: autant de moyens d'expression،autant d'effets de sens)**،vol. 54،n° 1،Bruxelles: De Boeck Supérieur،2007.

60. Huang،Yan: **The Oxford Dictionary of Pragmatics**،Oxford University Press،2012.

61. Israel،Michael: «Polarity Sensitivity as Lexical Semantics» in: **Linguistics and Philosophy**،U.S.A.،Volume 19،Issue 6،December 1996.

62. Krasnov،Mikhail & autres: **Mathématiques supérieures pour ingénieurs et polytechniciens**،traduit par Djilali Embarek،Bruxelles: De Boek Université،1993.

63. Levinson،Stephen: **Pragmatics**،Cambridge University Press،1983.

64. Moeschler،Jacques،Reboul،Anne: **Dictionnaire encyclopédique de pragmatique**،Paris: Éditions du Seuil،1994.

65. Rivara،Réné: **Pragmatique et énonciation: études linguistiques**،France: Publications de l'université de Provence،2004.

66. Romero،Clara: «Pour une définition générale de l'intensité dans le langage»،in: Pascale Hadermann et al.: **Travaux de linguistique (la scalarité: autant de moyens d'expression،autant d'effets de sens)**،vol. 54،n° 1،Bruxelles: De Boeck Supérieur،2007.

67. Searles،Herbert L.: **Logic and Scientific Methods: an Introductory Course**،New York: Ronald Press Company،1968.

68. Shyldkrot،Hava Bat-Zeev: «Évaluation scalaire،identification et intensité: quand vrai n'est pas le contraire de faux»،in: Pascale Hadermann et al.: **Travaux de linguistique (la scalarité: autant de moyens d'expression،autant d'effets de sens)**،vol. 54،n° 1،Bruxelles: De Boeck Supérieur،2007.

69. Van Dijk،Teun A.: **Text and context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of discourse**،London & New York: Lonhman Group،1977.

70. Yule،George: Pragmatics،Oxford University Press،1996.



السِّمَاتُ الأسلوبيَّة الصَّوتيَّة في خُطَبِ محمد البشير الإبراهيمي

د/ نسيم حَرَّار

الملخص: عَرفت الخَطَابَة عند **الإبراهيمي** إدراك الخطيب العميق لأهميَّة اللُّغة العربيَّة لأنَّها عنوان الهويَّة، ووعاء الفكر، وأداة التَّواصل، ولسان الدِّين الحنيف بقرآنه وسنته، وتراثه وحضارته، كما أنَّه عاش على حلم رؤية وطنه متحرَّراً، يرتقي إلى أسمى الدَّرجات من بين الأمم الأخرى وذلك من خلال مواقفه المناهضة ضدَّ المستعمر، وكذلك عنايته الكبيرة بالأسلوب، فقد كان أمَّة وحده في نصاعة الأسلوب وشرف البيان، فكان بليغ زمانه.

الكلمات المفتاحية:
الخطابة؛ The Public Speaking، الإبراهيمي؛ Al ibrahimi، الصَّوت؛ The voice

توطئة:

أحاول في هذا المقال تقصِّي الخَطَابَة عند **البشير الإبراهيمي**، وتقصي أهمّ خصائصها من حيث البناء الصوتي أوَّلا والدِّلالي ثانيا، وأثر هذين الجانبين في نفسية المتلقِّي؛ فركَّزت على دراسة السّمات الأسلوبيّة للصّوت في خطب محمَّد البشير الإبراهيمي: **التَّكرار، اصطحاب الدال للإحالة على المدلول، الطِّباق والمقابلة.**

العرض:

أوَّلا- التَّكرار: يعدّ التَّكرار من أهم السّمات الأسلوبيّة في اللّغة الأدبية، «ويرى **جورج مولينيه oliniéM george** أنّ الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغويّة وتحديدها في البرغماتيّة الأدبيّة ويمكن لإعادة الواقعة اللّغويّة - لتضعيفها البسيط - أن يأخذ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد أو تكرار الدّال مع مدلول يحقق معنى جديدا في كلّ مرّة، أو تكرار مدلول مع دالّات مختلفة»(1)، كذلك يُعدّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبية الفاعلة والفعّالة داخل النّص بأنواعه، حيث يُضفي عليه تناغما موسيقيّا خاصّا، إضافة إلى تقويّة المعاني وتأكيدها، والتّأثير في نفوس المتلقّين، كما «تتحقّق عبر التّكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقّين وتكثيف الإيقاع الموسيقي في الخطابة وتوكيد الظّاهرة المكرّرة والتعبير عن مدى أهميّتها بالنّسبة للمتلقّي»(2).

ولا بدّ أن أشير بداية أنّ البلاغيّين القدامى لم يعتنوا عناية كافية بهذه الظّاهرة، فقد كان أسلوب التَّكرار ثانويّا في اللّغة آنذاك، فلم تقم حاجة إلى التوسّع في تقويم عناصره وتفصيل دلالته(3).

1- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002، ص183.
2 - نور الدِّين السد، المكوِّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللُّغة والآداب، عدد 14، د ت، ص38.
3 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007، ص275.

وقد نبّه **ابن رشيق** إلى مواطن جمال التّكرارومواطن قبحه فقال: « أكثرالتّكرارفي الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»[1]. ويقرّ القدماء عموما بأنّ التّكرارسنّة من سنن العرب في كلامها وقد عزاه **ابن فارس** إلى «إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[2].

إنّ التّكرارفي بعض الأحيان قد يثيرالملل أو الرّتابة في نفس القارئ أو السّامع على حدّ سواء، ويُحِطّ من قيمة صاحب الأثر كمبدع، إلّا أنّنا مُلزمون بالبحث في سرّ اللّجوء إلى هذه الظّاهرة الأسلوبيّة دون سواها عند كل مبدع كما أنّنا من ناحيّة أخرى نحاول اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة الّتي ترمي إليها التّراكيب المكرّرة، إذن فالتّكراريلعب دورا كبيرا في تأكيد بعض المعاني والإلحاح عليها لتأكيد رؤية محدّدة في النهاية، كما يمكن للتّكرارأيضا أن يضيف الدّلالة السّاخرة الّتي تنتقد أوضاعا بعينها أو أشخاصا أو مواقفا أو أحداثا أو سياسات وهكذا..

وقد اعتنى المحدّثون بظاهرة التّكراروميّزوا أنواعا ثلاثة منه:

أ- التّكرارالبياني: وهو أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل، وغرضه التأكيد على الكلمة أو العبارة المكرّرة.

ب- تكرارالتّقسيم: وهو تكراركلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من الخطبة.

ج- التّكرار اللّاشعوري: يأتي في سياق شعوريّ كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة.

«وإذا كان المحدّثون تبوؤوا ظاهرة التّكرارمنزلة رفيعة في صناعة الإيقاع، إلّا أنهم لا يسلّمون بجمالها فبعض التّكرارات متكلّفة، سامجة، تافهة»[3].

1-1 استصحاب الدّال والمدلول:

أ- التّكرارالكلمي:

هووسيلة من الوسائل السحريّة الّتي تعتمد على تأثيرالكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل النّثري، إذ هو في داخله يعمل نزعة طقوسيّة توحي بغموض المعنى الذي يثيره الذّهن والتّكرارهو مجموعة الحروف والكلمات اللّغويّة الفعليّة وهو يعدّ أشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللّغويّ الحديث و«تكرار الكلمات يبنى من الأصوات بحيث يستطيع الأديب بها خلق جوّ موسيقي

1 - ابن رشيق، العمدة في نقد الشعروتمحيصه، شرح وضبط الدكتور: عفيف نايف حاطوم، دارصادر، بيروت، ط2، 2006، ص360.

2 - ابن فارس، الصاحب في فقه اللُّغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية، علق عليه أحمد حسن يسج، بيروت، لبنان، دط، دت، ص158.

3 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 286- 290.

خاصّ يشيع دلالة معيّنة وهو أسلوب قديم لكنّه أصبح على يد السّارد اليوم تقنيّة صوتيّة بارزة»[1].

وما يلاحظ في خطبة **الإبراهيمي «الإسلام في الجزائر»** أنَّه عمد إلى تكرار كلمات معيّنة تتلاءم وطبيعة موضوع الخطبة، فنجده كرَّر كلمة **الإسلام** ثلاثة وثلاثون مرة وفي هذا دلالة على اهتمامه بالإسلام وعمد إلى تكرار هذه اللّفظة من أجل ترك أثر في نفسيّة المتلقّي، فهو يريد شدّ انتباهه وتوجيه تركيزه، وهذا ما يجعل ذهن المتلقّي يقضا للمعنى المقصود والمشار إليه في غالب الخطاب، ويصبح معنى لفظة الإسلام حاضرا كمحور تدور حوله معاني هذا الخطاب.

كما يُلاحظ أيضا من جهة أخرى في خطبة **«موالاة المستعمر خروج عن الإسلام»**[2] أنّ **الإبراهيمي** عمد إلى تكرار لفظة «الحرب» أربع مرات في فقرة، في قوله «وإنما هي حرب... وفي الحرب ميدان الصّراع»[3] وفي هذا دلالة أو تنبيه لما يفعله المستعمر المستبدّ الغاشم ضدّ الشّعب الضّعيف الأعزل، فهو يريد أن يُوصل رسالة إلى ذهن المتلقّي عن حقيقة الاستعمار وما يفعله وكذا تجسيد صورته المتوحّشة، ولفظة **أتمثله** في خطبة «**الشّاب الجزائريّ كما تمثّله لي الخواطر**»[4] تكرّرت في بداية كلّ فقرة، فهنا نرى أنّ **الإبراهيمي** يأمل ويرجو من خلال تكراره للفظة **أتمثله** خلق صورة عند المتلقّي لشخصيّة الشّاب الجزائريّ كما يريدها بوصف هذا الأخير ببعض الصّفات ونذكر من قوله مثلا: «أتمثّله محمديّ الشّمائل غير صخّاب ولا عيّاب...»[5]، فالخطيب يريد أن يُحظى بما يراه في مخيّلته عن الشّاب الجزائريّ

كما تمثّله له خواطره، فهو متلهّف لأن يرى الصّفات التي يتمنّاها تتجسّد في أبناء وشباب أمّته، ومن جهة أخرى فإنّ دلالة تكرار لفظة **أتمثّله** أيضا هو أنّه متفائل بالشّباب الجزائريّ وبأنّ الصّفات الّتي أعطاها إياه ليست بالأمر المستحيل ولا بالشّيء العسير، لذا نراه وكأنّه يؤكّد بكيانها عند كلّ تكرار للفظة «أتمثّله».

ب- تكرار المادّة الاشتقاقية:

وهو نوع من التّكرار الكلي ويُقصد به جذر الكلمة الأساسية ونلمح في خطاب **الإبراهيمي** هذا النوع من التّكرار، ففي خطبة «**الإسلام في الجزائر**»[6] نرى بأنّ **الإبراهيمي** تعمَّد استعمال ألفاظ وتكرارها لكن بألفاظ أخرى مشتقّة من اللّفظة الأصليّة ففي الفقرة«...ثوب الباطل أبطل... للجماعات الفاضلة»[7]، نلاحظ أنّ الخطيب كرّر المادّة المشتقّة «بطل» ثلاث مرّات وقد أظهر هذا

1 - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 38-30.
2 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط1، 1997، ج5، ص 71 - 75.
3 – المصدر نفسه، ج5، ص 70.
4 - المصدر نفسه، ص 509 - 517 .
5 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ، ج3، ص511.
6 – المصدر نفسه، ج5، ص 75-71.
7 - المصدر نفسه، ج5، ص 74.

التّكرار صوت «الباء» و«الطّاء» و«اللّام» في كلّ لفظة، فهو هنا لم يرد استعمال أو تكرار المادّة المشتقّة «بطل» رغم تمسّكه بها، بل كان يريد أن يكون بعيدا عن التّكرار المملّ الذي يفسد متعة المتلقّي، مما جعله يستعمل مشتقاّتها (بَاطِل –بَطَل- بَطُلَت).

وكذلك هناك دلالة أخرى في استعمال مشتقّات لفظة **بطل**، وهي أنّ الاستعمار حاول تغيير بعض السّمات في الجزائر عامّة والشّعب خاصّة فلم يجد إلّا هذه الوسيلة ليصف لنا حالة المستعمر فتعمّد في كل مرة استعمال لفظة مشتقّة ليبيّن لنا أنّ الاستعمار استعمل مختلف الوسائل مع الشّعب الجزائري، فكلّما نوّع في اللّفظة زاد من تأكيدها وقوّة معانيها.

نرى أنّ الخطيب أيضا في خطبة «**شرعة الحرب في الإسلام**» [1] تعمّد استعمال المادّة المشتقّة وتكرارها حيث تكرّرت المادّة المشتقّة **دم** أربع مرّات في فقرة واحدة يقول «من لوازم الحرب سفك الدّماء....ولا إجحاف ولا ظلم»[2]، فنلاحظ هنا أنّه كرّر لفظة **الدّم** بشكل كثير لأنّه يرى بأنّ الدّماء هي شيء ثمين في الحرب فعمد إلى تكرار لفظة **الدّم** لكن مع تبديلها بمشتقاتها (الدّماء – دَمَهُ- دِمَاؤُهُم)، فهو تجنّب تكرار لفظة **الدّم** في كل مرّة ونوَّع في أسلوب كلامه واختار مواضع التّغيير في اللّفظة لتشكّل خطابا منسجما من حيث اللّغة ومن حيث البناء الموسيقي، وتكرار لفظة **الدّم** بمشتقّاتها تدل على أنّ **الإبراهيمي** يرى في الحرب دما أكثر من رؤيته للحرب قتال فهو يبرز ويوضّح لفظة **الدّم** وكان خطابه يدور حول هذه اللّفظة، لما لها من أهميّة كبيرة خاصّة وأنّ الإسلام قد أثبت وأكّد ذلك.

ج- تكرار الجملة:

في بعض الأحيان قد لا يكتفي السّارد أو الأديب بتكرار حروف أو كلمة، مما يجعله يُكرّر جملة محدّدة لأنّه قد يرى في تكرار جملة قوّة أكبر للمعنى وربما يجعل المتلقّي يركّز أكثر في الموضوع المطروح لأنّ تكرار الجملة يُلفت الانتباه في أغلب الأحيان، خاصّة في الخطاب، ونلمح تكرار الجملة في خطبة **البشير الإبراهيمي «الشّاب الجزائريّ كما تمثّله لي الخواطر»** [3]، حيث عمد إلى تكرار جملة «يا أبناء الجزائر هكذا كونوا أو لا تكونوا» عدّة مرّات وهو بهذا يوجّه نداء «يا أبناء الجزائر» وهذا قصد التّخصيص إذ أنّ هذا الخطاب موجّه لطائفة معيّنة هم أبناء الجزائر لا غير، كما أنّه يدلّ على علاقتهم بوطنهم الوطيدة وهي علاقة نبوّة، كما نلمح أيضا بأنّه يُلوّح إلى شيء وهو تحريض شباب الجزائر على تغيير واقعهم المزري واستبداله بواقع أفضل يضمن مستقبلا مزدهرا وسعيدا، حيث يكون لهؤلاء الشّباب الدّور الفاعل في هذا الواقع.

وتُعتبر جملة «يا شباب الجزائر هكذا كونوا أو لا تكونوا» جملة إنشائية تتضمّن النّداء وغرض **الإبراهيمي** من استعمال النّداء وتكراره له في كلّ مرّة هو شحذ همم شباب الجزائر ولفت

1 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص94-92.

2 - المصدر نفسه، ص92.

3 - المصدر نفسه، ص 517-509.

انتباههم، وتحريك مشاعرهم وتوجيه أفكارهم وذلك بتذكيرهم بماضي أجدادهم السّعيد ليبنوا على أنقاضه حاضرهم ومستقبلهم، ويريد أيضا أن يرفع هؤلاء الشّباب راية وطنهم عاليّا لتبقى الجزائر خالدة كما كانت قبلا.

وكذلك نُلاحظ تكرار جملة **السّلام عليكم ورحمة الله وبركاته** عند كل بداية ونهاية أيّ خطبة من خطبه، ويعمد إلى استعمال أو تكرار هذه الجملة في كلّ مرّة لأنّها طبيعة نشأت أو غُرست في روح ونفسيّة **الإبراهيمي**، ولأنّه من قواعد الخطبة البداية بالسّلام والنّهاية فهو يتقيّد بتعاليم الدّين الإسلامي وبقواعد الخطبة، وكذلك أيضا يبيّن تكرار هذه الجملة في كلّ مرّة على التواضع واحترام الغير فقد كان إنسانا متديّنا متمسّكا بأحكام وقواعد دينه، مؤديّا لها ساعيّا لنشرها وغرسها في مجتمعه، آملا أن يرى ثمرة نتاج بلده.

2-1 تكرار الصّيغة الصّرفية:

عرّف علماء العربيّة الصّرف بأنّه العلم الّذي تعرف به كيفيّة صياغة الأبنية العربيّة وأحوال هذه الأبنيّة الّتي ليست إعرابا ولا بناء، «والتّصريف هو تحويل الكلمة من بنية إلى أخرى بالزّيادة والحذف وتغيير الحركات والإبدال والإعلال»[1]، وغايته توليد صيغ تغني اللّغة وتقدّم لها مفردات لا تحصى كالفعل في أزمنته الثّلاثة، وهذا من شأنه أن يمدّ اللّغة بالنّماء وييسّر لها القدرة على التغيّر في مختلف مراحلها التّاريخيّة.

وسأهتمّ في هذا الجزء من هذا المقال بدراسة بعض الصيّغ الصّرفيّة في خطب **الإبراهيمي**، حيث تظهر لنا الكلمة في تغيّرات معنويّة، وتفاعل مستمرّ، ونموا متواصلا، فيبرز بروزا جماليّا، ذلك لكشف أسرار اللّغة وتحديد نظامها المتبيّن في فترة من فتراتها التّاريخيّة.

أ- تكرار الصّيغة أفعل:

ومن دلالتها الشّهيرة التعديّة والسّلب والكثرة والتعريض وغيرها وقد عمد **الإبراهيمي** إلى استعمال هذه الصّيغة في خطبته **«الشّاب الجزائريّ كما تمثّله لي الخواطر»**[2]، عدّة مرّات فقد ورد مثلا **أمدح**، **أخضر** **أوجس** ، **أشرج**... فهذه الأفعال أصبحت متعديّة بدخول هذه القطع عليها، ولكل لفظة منها دلالاتها الخاصّة فصيغة **أمدح** قد دلّت على مدح الرّمح فقد ورد في خطابه «وكالرّمح أمدح ما يوصف به أن يُقال ذابل»[3]، فهنا نلاحظ أنّه عمد إلى استعمال هذه الصّيغة ليس من أجل أن يُبيّن ضعف **الرّمح** بل هو يريد أن يُوصل رسالة إلى المتلقّي بأنّ الرّمح دائما قويّ ومهما ضعف الرّمح فإنّه دائما يبقى ذلك الشّيء الثّمين الّذي كان قوّيا ذات يوم وأنّ أقلّ شيء يوصف به هو الذابل وتكرار هذه الصيغة يزيد من الجرس الموسيقي مما يلفت انتباه المتلقّي.

1 - فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1988، ص 13.
2 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص517-509.
3 - المدر نفسه ، ج3، ص 516.

ب- تكرار الصّيغة فَعَل:

وقياسها في المضارع **يَفعل** مثل يُخَاطِب وقد وردت هذه الصّيغة في خطاب (البشير **الإبراهيمي** كثيرا ونلمح هذا في خطبته **«عبرة من ذكرى بدر»**[1] فقد ذكر:(شهدها، تخرج، يعرفه، تجدّ، أتهما، ينطف، بناها، بناه، بيّن، شاء، شلّت، فعل، يعجّ، وجدت، نفع، وجدت، نفع، أوتي، ليست، وعد، وجد ...)

وقد وردت بمعان مختلفة بين سياقات النّفي والنّصح والتّوجيه، وإثارة المشاعر داخل المتلقّين **فالإبراهيمي** يريد أن يُوصل جملة من العبر تضمّنتها هذه الصيّغ، إذن فهي رسالة نبيلة من شخص يحترق قلبه لأجل إيصال شيء مفيد إلى آذان المستمع، وحلمه الوحيد هو أن يكون قادرا على إفادتهم من جهة ويأخذوا بدورهم عبرا من جهة أخرى.

ج- تكرار الصيغة فاعل:

ويدلّ هذا البناء على اسم الفاعل الّذي هو صفة الفاعل ويكون على وزن فاعل قياسا واسم الفاعل يكون فيه «المعنى القائم بالموصوف متجدّدا بتجدّد الأزمنة»[2]، وهذا يعني استمرار تلك الصفات، وصيغة فاعل تعطي موسيقى رتيبة وثابتة خصوصا إذا استمرّت متّصلة في الكلام.

وقد تطرّق **الإبراهيمي** إلى استعمال هذا النوع من الصّيغ الصّرفية ونجد هذا في خطبته **«الشّاب الجزائريّ كما تمثّله لي الخواطر»**[3] فكان استعماله لها في مواضع كثيرة (واسع، يافع، ناهض، ثابت، دافق، واضح...) فهنا حاول وصف الشّاب بمختلف الصّفات ممّا جعله يستعمل الصّيغة الصّرفية **فاعل** فهي تدلّ أكثر مما يدلّه الفعل فهذه الصّيغة إلى حدّ بعيد قد يكون فيها نوع من المبالغة.

ثانيا- استصحاب الدّال للإحالة على المدلول:

يتعلّق هذا النّوع من التّكرار بالمضمون « ويبنى على مكوّنات لغويّة مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى»[4]، تكون على مستوى المفردة أو الجملة، ويشمل التّرادف وشبه التّرادف والعبارة المتوازيّة فالتّرادف وشبه الترادف يكونان بين مفردتين أو أكثر في جملة واحدة أو في جملتين متتابعتين، أما العبارة الموازيّة فتكون بين الجمل المتوالية.

ويؤدّي هذا النّوع من التّكرار وظيفة إقناعيّة تأثيريّة لدى الملتقّي عن طريق اتّساع المعاني المكرّرة بما يماثلها من ترادفات وعبارات لها دلالات مشتركة ومعان جزئيّة خاصّة، تلتقي في معنى

---

1 – المصدر نفسه، ج5، ص85-83.

2 - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة التوفيقية، مصر، د ط ، 2003، ج1، ص 131.

3 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص517-509.

4 - محمد العبد، النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، عدد 66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، صيف –خريف 2002، ص 66.

عام في ذهن هذا المتلّقي الّذي يتمكّن من الإحاطة بالموضوع واستيعابه واستحضاره كلّما لزمه ذلك.

أ- التّجنيس :

من إرهاصات التّكرار الصّوتي توليد ما يسمّى بالجناس اللّفظي الّذي يعدّ من الفعاليّات المؤثّرة في الأداء النّثري على المستوى الصّوتي والدّلالي، ويعدّ هذا الأخير من مقوّمات الإثارة الفنيّة وهو من أهم أبواب البديع في البلاغة العربيّة.

الجناس لغة: مصدر جَانَسَ الشّيء إذا شاكله واتّحد معه في الجنس...ويُقال له التّجنيس مصدر جِنس لأنّه فعلٌ مصدره التّفعيل، ويقال له التّجانس أيضا، وهو تفاعل الجنس وتجانس الشّيء إذا دخلا في جنس وسمّي هذا النّوع جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادّة واحدة[1].

الجناس في اصطلاح البلاغيّين:

عرّفه **الخطيب القزويني** بقوله «وأمّا اللّفظي منه أي من علم البديع فمنه الجناس بين اللّفظين وهو تشابههما في اللّفظ »[2]، وعرّفه **علي الجازم** بقوله «هو تشابه اللّفظتان في النّطق واختلافهما في المعنى»[3].

وينقسم الجناس إلى قسمين هما :

الجناس التّام :

عرّف أحد المحدثين الجناس التّام فقال «أنّه توازن وتماثل كامل في الشّكل والصّورة الخارجيّة، يعتمد التّكرار والإعادة لحدّي الجناس»[4]، وشرط الجناس التّام أن تتفق حروف اللّفظتين في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها وهذا القسم أفضل أنواع الجناس؛ وليس توظيف هذا النّوع من الجناس في بنية الخطاب عبثا أو ملء فراغ، وإنّما لاستعماله مقاصد وغايات يرمي المنشئ من خلالها إحداث نغم موسيقيّ ترتاح له النّفوس.

لم يرد الجناس التّام في الخطب الّتي درسناها سوى مرة واحدة في خطبة« **الشّاب الجزائريّ كما تمثّله لي الخواطر**»[5]، حيث يقول: كأنّه ذو سكن، في السّكن، فنلاحظ أنّه الجناس التّام الوحيد الّذي استعمله **الإبراهيمي** في خطبته والجناس بين كلمتي **سكن** الأولى و**سكن** الثّانية تشتركان في كلّ شيء ما عدا المعنى؛ حيث الأولى تعني الهدوء والسّكينة والاستقرار، في حين الثّانية

1 - صلاح الدين الصرفي، جنان الجناس في علم البديع، سمير حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط ، د ت، ص25-24-23.
2 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المطبعة النموذجية، مكتبة الإسكندرية، د ط ، 1989، ص77.
3 - مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف المصرية السعودية، القاهرة، ط2، 2004، ص265.
4- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص572.
5 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص509 -517.

تعني قبيلة قحطانيّة، والجناس هنا مرتبط بالمعنى ولا دخل للصّنعة فيه، فاستعمال هاتين الكلمتين معا من أجل تقريب المعنى لا طلبا للنّغمة

الموسيقيّة، إلاّ أنّنا نرى أنّهما تَحقّقا معا، وبذلك حدث التحام بين الصّوت والدّلالة.

يمكن القول بأنّ الجناس التّام نادرالتّوظيف في خطبة **الإبراهيمي** ومع ذلك قام بوظيفة حيويّة في إحداث الإيقاع.

الجناس النّاقص:

هو «الجناس الّذي يحدث بين لفظه خلاف في أحد الشّروط الأربعة الواجب توافرها في الجناس التّام وفي أنواع الحروف، عددها، ضبطها، وترتيبها»[1].

وقد عمد **الإبراهيمي** إلى هذا النّوع من الجناس بشكل كبيرومن أمثلة الجناس النّاقص الواردة في الخطبة «**نفحات من ذكرى فتح مكة** «[2]، ما سنبيّنه في الجدول الموالي:

الجدول رقم (1): يمثِّل بعضا لأنواع الجناس الناقص الوارد في خطبة نفحات من ذكرى فتح مكّة.

الجناس النّاقص	نوعه	أثره الصّوتي في الدّلالة
مناهل –مجاهل	اختلاف في حرف واحد	إحداث تناغم موسيقي وإضفاء جماليّة ورنّة في تركيب النّص
مسكيّة- ملكيّة	زيادة حرف واحد	
عنبريّة - بريّة	زيادة حرفين	
ريحان – ألحان	اختلاف في حرف	
عافيّة – شافيّة	اختلاف في حرف	
محجّل – معجّل	اختلاف في حرف	

المصدر: إعداد نسيم حرار.

لقد اعتمد **الإبراهيمي** خلق هذا النّوع من البديع في خطبته لأنّه يساهم بشكل كبيرفي تحقيق التّأثيرالسّمعي لدى الملتقّي ويجذب اهتمامه لسماع الخطبة فقد تعمَّد إلى استعمال هذا النّوع من

1 - أحمد حسن المراغي، علم البديع، دارالعلوم العربية للطباعة والنشر، مصر، ط1، ص114.
2 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثارالإمام محمد البشيرالإبراهيمي، ج5، ص 86 -88.

البديع لأنّه يجعل من الملتقّي أو السّامع يطلب المزيد لإشباع فضوله المعرفي، فهو يتطلّع إلى المزيد دائما فمثلا **عنبريّة –بريّة** جناس ناقص لأنّ هناك اختلافا بين الكلمتين من حيث عدد الحروف وهما حرفي العين والنّون.

ثالثا- الطّباق والمقابلة:

يعدّ علماء البلاغة الطّباق و المقابلة في المحسّنات البديعيّة يقول **القزويني** في سياق حديثه عن المحسّنات البديعية «أمّا المعنويّ، فمنه المطابقة وتسمّى الطّباق والتّضاد أيضا ، وهي الجمع بين المتضادّين أي معنين متقابلين في جملة»[1]، وعرّف الطّباق «هو الجمع بين الضدّين أو الشّيء وضدّه في الكلام»[2].

أمّا **قدامة** فقد سمّى الطّباق «التّكافؤ»[3]، وتكون المطابقة إما بلفظين من نوع واحد أي يكون اللّفظان اسمين أو فعلين أو حرفين، أو تكون المطابقة لفظتين من نوعين أي بين اسم وفعل «وهناك ثلاثة أنواع من الطّباق مطابقة السّلب – مطابقة الإيجاب – إبهام التّضاد»[4].

أمّا المقابلة فقد عرّفها **القزويني** بقوله «أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو معاني متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على التّرتيب»[5] وهي نوعين: المقابلة اللّغويّة والمقابلة السّياقيّة، وفي الأولى تكون العلاقة بين المتقابلين اختيارية وتتمثّل في استعمال لفظين اثنين متضادّين بحكم الوضع اللّغويّ[6] أمّا الثّانية فتكون علاقة المتقابلين فيها توزيعيّة، فتقابل الشقّين في هذا النّوع ليس مرجعه إلى الوضع اللّغويّ، وإنّما إلى أسلوب السّارد وحده[7]، وقد اجتهد البلاغيّون في التّمييز بين الطّباق والمقابلة وهم متّفقون على أنّ المقابلة بين الأضداد، فإذا تجاوز الطّباق ضدّين كان مقابلة[8]، ونحن في دراستنا هذه لن نهتم كثيرا بتلك التّقسيمات، بل إنّ ما يهمّنا أكثر هو دور التّقابل في التّشكيل الصّوتي للخطاب، وإسهامه في تحقيق التّفاعل بين اللّفظ والدّلالة.

الطِّباق في خطبة الإبراهيمي «موالاة المستعمر خروج عن الإسلام»[9]، نلاحظ أنّه تطرّق إلى استعمال هذا النّوع من البديع ومن أمثلة الطّباق في الخطبة الجدول التالي:

الجدول رقم (2): يمثل بعضا لأنواع الطباق الوارد في خطبة موالاة المستعمر خروج عن الإسلام.

1 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص176.
2 -أحمد حسن المراغي، علم البديع ، ص67.
3 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص147.
4 - أحمد حسن المراغي، علم البديع، ص 68-67.
5 - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 322.
6 - محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1996، ص 96.
7 - المرجع نفسه، ص102.
8 - ابن رشيق، العمدة، ص304.
9 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج5، ص68 -70.

الطّباق	نوعه	أثر الصوت في الدلالة
يبيح-------- لا يبيح	سلب	إضفاء جرس موسيقيّ من خلال انسجام الألفاظ وتجاورها وتناغمها لمزيد من إيضاح الدّلالات والمعاني.
انتزاع------إعطاء	إيجاب	
يحالف -----يخالف	إيجاب	
السّلم------الحرب	إيجاب	
الضّعيف----القويّ	إيجاب	
حليفه-------عدوّه	إيجاب	
جوامع------فوارق	إيجاب	
أفراد-------جماعات	إيجاب	

المصدر: إعداد نسيم حرار.

من خلال دراسة الخطبة نلاحظ أنَّ الطّباق قد ورد بشكل كبير، وهذا ما استلزمته طبيعة الخطبة وقد اعتمد **الإبراهيمي** استعمال الطّباق بنوعيه لأنّه يرى أنّه من أهم الوسائل اللّغويّة الّتي تنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقا عن طريق الثّنائيّات المتضادّة، ولأنّ المفردات يمكن أن تُفهم بأضدادها فاستعمال الطّباق يُقرب المعنى ويُوضّحه أكثر لدى المتلقي وكذلك يلعب دورا مهمّا وأساسيا في تقويض انفعالات

السّارد أو الأديب وكذلك أحاسيسه نحو موضوعه، هذا بالإضافة إلى إضفاء وإكساب جماليّة على النّص.

وفيما يتعلّق **بالمقابلة** في خطبة **الإبراهيمي «موالاة المستعمر خروج عن الاسلام»**[1]، نذكر «فالإسلام دين الحريّة والتّحرير والاستعمار دين العبوديّة والاستعباد»[2]، تظهر المقابلة في هذه الجملة واضحة جليّة فاستعمل كلمتين في المقطع الأوّل من الجملة واستعمل أضداد الكلمتين في المقطع الثّاني منها مثلا: (الحريّة- العبوديّة، التّحرير- الاستعباد)، فوظّف طباقين وأتى بهما في جملة واحدة فأصبحت مقابلة وغرض **الإبراهيمي** من هذا أن يَقُلْ الشطر الأوّل بصورة والشّطر الثّاني بنقيضها، كذلك الغرض الآخر هو من أجل زيادة تكرار الأصوات ذاتها (الحريّة- التّحرير، العبوديّة

1 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج5، ص86 -88.

2 - المصدر نفسه، ج5، ص68.

- الاستعباد)، فكلّ ثنائيّة من الثّنائيتين تتشابه حروفها فيما بينها مما جعلنا نلتمس تكرارا في الأصوات أضفى جرسا موسيقيا يزيد من جمال وقوّة المعنى.

خاتمة: لقد كان **التَّكرار** بجميع أنواعه ظاهرة أسلوبية لافتة في خطب (الإبراهيمي)؛ إذ وظَّفه للتعبير عن مشاعره، وقد ترجم التَّكرار حالة الأديب النفسية المتألمة والمُظطربة، ومتنفَسًا سرديا لآلامه وأوجاعه.

- تَعدد **الصيغ الصرفية**، والتنوع في استعمالاتها ودلالاتها، لما لها من أثر في الكشف عن جماليات النَّص؛ لأنَّ توظيف اللَّفظة المُختارة في مقامها الملائم يُساهم في أداء المعنى، كما يُحدث قوَّة في الجرس وإيحاء بالمعنى، وتنوع الأبنية ودلالاتها دليل على تفوُّق الأديب من ناحية اللُّغة فهو متميز بتميُّزِ الصيغ، وفريد بتفرُّد الدلالات، وهكذا تشكلت عند الأديب لغة نثرية خاصَّة. فتوظيفه لصيغة المُبالغة، واسم الفاعل، واسم المفعول، أشاع في خطابه نوعا من الموسيقى المتوازية.

- **التجنيس** مظهر من مظاهر التَّكرار الجلية، وهو وسيلة من وسائل التوصيل المتميِّزة، فهو إحدى الصور الخاصة بخطابة (الإبراهيمي).

- ورد كلٌّ من **الطِّباق والمقابلة** بشكل مُلفت في الخُطَب؛ لكون الطباق والمقابلة من أهم وسائل اللُّغة لنقل الإحساس بالمعنى نقلا صادقا عن طريق الثنائيات المتضادة التي تلعب دورا أساسيا في تقويض انفعالات المبدع إلى جانب إضفاء الجمالية الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع:

أوَّلا) المصادر:

1- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط1، 1997.

2- ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط الدكتور: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006.

3- ابن فارس، الصاحب في فقه اللُّغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية، علق عليه أحمد حسن يسج، بيروت، لبنان، دط، دت.

4- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

ثانيا) المراجع:

1- أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1999.

2- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المطبعة النموذجية، مكتبة الإسكندرية، د ط، 1989.

3- صلاح الِّدين الصرفي، جنان الجناس في علم البديع، سمير حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط ، د ت.

4- فخر الدين قباوة، تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1988.

5- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002.

6- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002.

7- محمد العبد، النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، مجلة فصول، عدد 66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، صيف –خريف 2002.

8- محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1996.

9- مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف المصرية السعودية، القاهرة، ط2، 2004.

10- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998 .

11- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة التوفيقية، مصر، د ط ، 2003، ج1.

12- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14.

13 - نور الدِّين السد، المكوِّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللُّغة والآداب، عدد 14، د ت.

الرُّؤيَا الشِّعريَّة وإشكَالَات التَّجديْد فِي شِعر الحَدَاثة

د. مصطفى عطية جمعة

تقديم

تنطلق هذه الدراسة من سؤال مرجعي وأساسي يتصل بمشروع الحداثة الشعرية العربية ، ألا وهو : ما الرؤيا الشعرية التي ارتكز عليها الشعراء الحداثيون العرب عامة ، في تصورنا أن الإجابة عن هذا السؤال تفض مغاليق كثير من الظواهر التي صاحبت الحداثة الشعرية العربية ، وسببت جدلا كبيرا ، لأن موقف الشاعر الحداثي ورؤاه تختلف جذريا عن موقف الشاعر التقليدي، وهو موقف يتصل بالوجود والموجودات ، والكون والكائنات ، والإنسان وقضاياه . فعلى قدر وعي الشاعر الحداثي بهذا الموقف ، وسعيه إلى استكناه رؤيا مغايرة ، نابعة من ذات شاعرة مختلفة ، تؤمن بالجديد ، وتطمح إلى إضافة إبداعية، وتسعى إلى جماليات مفارقة.

في ضوء ما تقدم ، تأتي هذه الدراسة لتؤصل مفهوم الرؤيا الشعرية لغة واصطلاحا، مع ربط حركة الحداثة الأدبية بأصولها الفكرية الغربية ، وكيف قرئت في العالم العربي، ومن ثم مناقشة طروحات الحداثة الشعرية العربية ، من خلال أبرز رموزها وهو الشاعر أدونيس ، الذي واكبت تجربته الشعرية تنظيراتٌ أدبية ونقدية،تبسط القول وتوضح وتجادل في المختلف عليه، وكذلك آراء الشعراء الحداثيين والنقاد المعنيين بالتجربة الحداثية الشعرية، ولم يكتف الباحث بالعرض،وإنما عمد إلى النقاش ، في سعي إلى الوصول إلى مفهوم مقارب للرؤيا الشعرية،وكيف تجلت إبداعيا على مستوى جماليات النص وصوره وأخيلته ورموزه .

الرؤيا الشعرية وتجلياتها :

يشكل التعريف اللغوي للفظة « رؤية « مدخلا مهما لفهم مصطلح الرؤية الشعرية، فهي تعود إلى الجذر اللغوي « رأي « الذي يتفرع منه لفظتا « رؤية « بالتاء المربوطة، وتعني الإبصار المادي المحسوس في حالة اليقظة ، والثانية لفظة « رؤيا « بألف المد . ودلالتها معنوية تتصل بالقلب ، وما يراه الإنسان في منامه ، وجمعها « رؤى « أي أحلام ، ويرى ابن منظور أن الرؤيا يمكن أن تكون أيضا في اليقظة [1].

أما عن علاقة الرؤية بالشعر ، فهي علاقة وثيقة ، بل يمكن الجزم بأن الشعر رؤية،تنبع من رؤية الشاعر للواقع المحسوس التي تنعكس على الرؤيا الخاصة به، فالرؤية نظرة حسية لما هو موجود ، والرؤيا متجاوزة لما هو موجود إلى الخفي مكتشف العلائق لبناء عالم جديد والفصل

1- لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، د ت ، ج3 ، ص1540 ، ص979 .

بين الرؤية والرؤيا مستحيل [1]، فمن المحسوس يتكون النفسي والفكري ، والتصورات الفكرية والنفسية تنعكس على الرؤية الحسية ، فالعلاقة بينهما ارتباطية وانعكاسية على الكون ، والطبيعة ، والحياة ، والقصيدة، والإنسان ، وعلى لغة الشعر وإيقاعه وصوره ورموزه وتراكيبه .

ورؤية الشاعر لا تنحصر في البعد السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي ، أو الدلالة الفكرية ، فهي ستكون أقرب إلى التنظير منها إلى الرؤية الشعرية ، بكل ما تعنيه من شفافية وصدق وشاعرية وجماليات . فـ « رؤية الشاعر تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر »[2]، والرؤيا بذلك تكون مرادفة للبصيرة الشعرية ، أما الرؤية فهي تترادف مع البصر[3]. فالبصيرة أمر قلبي وتعني : فطنة القلب ، التي هي ناتجة عن التبصر ، من خلال التأمل والتعرف والتفهم [4]، والتي تؤدي في النهاية إلى العلم والفهم المعمق . وتلتقي مع الرؤية البصرية في أن العين مفتاح الشاعر للنظر إلى الموجودات، وتأملها حسيا، ومن ثم يختزنها في أعماقه ، ويصهرها في ذاته ، لتتجلى أخيلة في شعره.

وهنا يختلف الشاعر عن المنظّر والمفكر والفيلسوف والباحث ، فالشاعر يكوّن رؤاه من خلال معايشته الفكرية والنفسية والحياتية والوجودية والتفاعلية مع الأفكار والطبيعة والبشر وسائر الكائنات والموجودات، وكل كان تفاعله صادقا ، وفكره عميقا، وإحساسه شفافا ؛ جاءت رؤاه جديدة مبتكرة ، تنعكس تميزا في أشعاره .

فرؤية الشاعر في جوهرها رؤية شاملة مكتشفة للوجود الذي تصفه ، وعاكسة للنسيج الحضاري المعقد ، كما أن المواقف والأفكار ، التي يتبناها صاحبها تبقى فارغة بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية ، فرؤية الشاعر هي أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد [5].

أما انعكاس الرؤية على التجربة الشعرية فيتجلى من خلال : « تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية ، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص ، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجهة لاستراتيجياتها الدلالية » [6]. فلا قيمة للرؤيا لدى الشاعر إن لم تنعكس إبداعا على إنتاجه الشعري، وكم من شعراء امتلكوا رؤى عميقة ، ولكن عجزت مقدرتهم الشعرية ومهاراتهم عن تحقيقها ، فمالوا إلى النقد والتنظير على حساب الإبداع والشعرية .

1- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر ، فاتح علاق ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1 ، 2010م ، ص141 .

2 - شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، د. غالي شكري ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط ، 1986م ، ص76 .

3 - السابق ، ص74 .

4 - البصيرة والفراسة ، على موقع منارة الإسلام ، http://www.islambeacon.com/ ومنها وقوله تعالى{ أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني } (سورة يوسف/ 108.

5 - شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص114 .

6 - أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995م ، ص111

والعكس صحيح وقائم ، فهناك من الشعراء ، من صاغوا رؤاهم في أشعارهم فنبضت بكل ما هو جديد ، وكانوا مشاعل وضاءة قادوا بقية الشعراء إلى التغيير، ومع ذلك لم يصوغوا تنظيرا ، وإنما اكتفوا بالإبداع الذي هو خير برهان على صدق تجربتهم . فالإبداع هو المستهدف في النهاية من أي رؤى جديدة يرومها الشاعر .

وكما أشار د.صلاح فضل في مفهومه السابق ، فإن الرؤيا الشعرية تنعكس على البنية النصية الجمالية : تقنيات التعبير ، الصور ، الرموز ، أنساق التشكيل. وكلها تصبّ في بنية النص الشعري وأسلوبه . وهذا صحيح ، فالشعر في النهاية أساسه اللغة ، واللغة الشعرية لا تعرف خطابية ولا تقريرية وإنما قوامها الخيال والتركيب واللفظ الموحي والبنية العضوية المتماسكة . فلا معنى لرؤيا شعرية صاغها شاعرها في تعبيرات مباشرة ، حملت من الفلسفة ومصطلحاتها أضعاف ما حملت من الجمالية.

وللرؤيا الشعرية علاقة مباشرة مع الموضوعات التي يختارها الشاعر في أعماله، فالرؤيا عامة ، أما الموضوع فخاص ، وهو يعني : وحدة من وحدات المعنى في النص ، وتبدو في وحدات : حسية أو علائقية أو زمنية مشهود بخصوصياتها عند الكاتب . فهو المادة التي يبني عليها الكاتب إبداعه ، وتبدو واضحة في البناء اللغوي والمفردات في النص ، مما يستلزم آليات منهجية بنيوية وأسلوبية وسيميوطيقية لتحليلها [1]، فنلاحظ موضوعا أو موضوعات مهيمنة على عالم الشاعر، ويتكرر في نصوصه بشكل لافت ، ويوجد معه قاموسا لغويا ، يبدو في كلمات مفتاحية دالة ومهيمنة ، فالكلمة متى ظهرت في ملفوظات الشاعر النصية وتكررت ، كان لها وزن دلالي ثقيل ، يتناسب طرديا مع النصوص المعنية بهذا الموضوع والتي تكون نبراسا لفهم العالم الشعري والموضوعاتي لدى الشاعر[2]. فتحليل أي نص ينطلق من اللغة ، وينتهي بها ، وإن طاف وحلّق الناقد في أجواء النص الفكرية والوجدانية ، فإن المفردات (وتشمل البنية اللغوية كلها) هي سبيل الناقد ، للوصول إلى الرؤيا الشعرية للشاعر، نقول ذلك رفضا لما يقوم به بعض النقاد الانطباعيين ، الذين يطلقون العنان لأقلامهم ، تحمّل النص ما لا يحتمل ، وما لا يمكن الاستدلال على وجوده في النص ، وشعار

هؤلاء النقاد في ذلك أننا نسبح مع النص ونعايشه، وفي الحقيقة هم يسبحون بعيدا عن النص ولغته ، ويعايشون ما في عقولهم ، من قناعات يسقطونها على النصوص أو يحومون على النص ، ويعدّون ما يكتبونه من نقد إبداعا موازيا ، فيدبجون مقالات مستفيضة ، تخلع على مقتطفات النص من مفاهيم وأفكار ما ليس فيه ، وهي طريقة قد ترفع شعراء وتحط من آخرين دون منهجية نقدية تستند إلى معطيات نصية وشعرية وجمالية، وإنما تعتمد على صيغ إنشائية وفقرات فضفاضة في الشرح والإشادة .

---

1 - الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي : الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا ، د. يوسف وغليسي ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يوليو – سبتمبر 2003م ، ص177 – 179 .

2 - السابق ، ص180 .

إذن ، لا يمكن الاعتداد بأن الرؤيا الشعرية هي تصور فكري وشعوري فقط ، بل هي ذات أجنحة عديدة : أولها يتصل بموقف الشاعر من الوجود ، والذي يتأسس على ثقافته وفلسفة وأفكاره ، وهو موقف ليس ثابتا ، وإنما ينمو ويتعمق مع تجربته، ومع الروافد المغذية لفكره التي يقرأ بها الكون والحياة والوجود . وثانيها : موقفه من البشر أنفسهم ، الناتج من تصوره الفلسفي، وتفاعله المستمر مع الناس أفرادا أو جماعات في معيشتهم، وفي تقلب أحوالهم وهمومهم ، وأفراحهم وأتراحهم ، حبهم وعشقهم وكرههم ، بالإضافة إلى مشكلات مجتمعه ذاته .

ثالثها: موقفه الجمالي ، والمنعكس على نصوصه الشعرية على مستوى الصور والأخيلة والعناوين والرموز ، ومختلف الإحالات والإشارات التي نجدها في أشعاره ، وكما سبق وأشرنا؛ أن ليس كل شاعر صاحب رؤية متميزة بقادر على إنتاج نص بديع يعبر عنها ، فالموهبة الشعرية الفذة هي القادرة على صياغة الرؤية الشعرية.

فالشعراء يتفاوتون في رؤاهم الشعرية ، فهناك التقليديون الذين يبدعون مثلما أبدع الأوائل السابقون ، على نحو ما نجد في الشعر العمودي بصياغته التقليدية، ولا يزال بيننا شعراء يصوغون شعرهم وفق أغراض الشعر العربي القديم ، غير عابئين بالتطور الشعري الهائل الذي حدث في القرون الأخيرة ، بل في مسيرة الشعر العربي القديم نفسه . وهناك شعراء موهوبون بالفعل ، ولكنهم تقاعسوا عن تحصيل أسباب التميز على المستوى الرؤيا الشعرية، فلم تتغذَّ ذواتهم بروافد الفكر والفلسفة والثقافة والجماليات والتجارب الشعرية العالمية والعربية المتميزة ، فظلوا دون تطور ، غير واعين بأن التميز يتأتى من الإضافة الإبداعية المتميزة ، وكثير من هؤلاء تصيبهم الأنا النرجسية العالية في بداية طريقهم فتعوقهم عن التطور .

وهناك الشعراء المقلدون ، الذين يمتاحون من الشعراء العمالقة المبرزون، وكما يقال على جوانب المواهب الكبرى هناك متسلقون وطفيليون .

وأخيرا ، هناك الشعراء الأفذاذ ذوو المواهب الكبرى ، والرؤى الخلاقة ، والبنى النصية المتفردة وهؤلاء - على قلتهم - علامات متميزة في مسيرة الإبداع الإنساني، الكثير يمتاح منهم ، ويقتدي بإبداعهم ، وعلى دروبهم يسير .

الرؤيا وشعرية الحداثة :

كثير هو الجدل الذي أحدثته حركة الحداثة الشعرية العربية في الثلث الأخير من القرن العشرين وإلى يومنا ، وربما يعود السبب الأساسي لهذا الجدل إلى تعدد مفاهيمها ، والتباساتها المعرفية والفلسفية ؛ ناهيك عن الفهم المغلوط للحداثة نفسها فيحملها جلّ مصائب ونكبات حياتنا الفكرية ، وأيضا الفهم المعاكس الذي ينظر لها باعتبارها كفرا بواحا ، تخالف الدين والقيم والتقاليد ، بجانب الغموض الذي صاحب نصوصها الشعرية، وأدّى– وفق معارضيها – إلى انصراف المتلقي عن الشعر برمته.

والأدهى ، أننا نجد لكل مبدع تعريفه الخاص بالحداثة ، والذي يعلن من خلاله مفهومه للحداثة ، النابع من واقع تجربته الإبداعية ، فإذا ذهبت إليه مستفسرا عن جوهر الحداثة،وجدت أقوالا شتى ، وتعريفات هي خليط من فلسفات .

وتتبدى المشكلة الأساسية في تغييب المفاهيم المؤسسة للحداثة ، وسيادة مفاهيم ثانوية متفرعة ، وبعبارة أخرى : غياب التأسيس واشتداد الجدال حول التفريع.
ولأننا معنيون هنا بالعلاقة بين الحداثة والرؤيا الشعرية ، فإنه يتوجب علينا النظر في ماهية الحداثة ، والعودة إلى سياقاتها التاريخية والفكرية ، ومن ثم الأدبية .

ارتبطت الحداثة Modernism بحركة التحديث في الغرب ، ومن ثم بدأت في التميز بوصفها حركة فكرية / فلسفية / أدبية ، وذلك إبان ظرف تاريخي معين ، يتعلق بالتمرد ضد سلطة الكنيسة ودكتاتوريتها ، وتطورت لتصبح ثورة ضد التجربة الشعرية المتحجرة ، كما رفضت الوضع الرأسمالي الصناعي والتجاري والزراعي في الغرب ، والذي جعل الإنسان ترسا في آلاته العملاقة، ومن هنا تمرد الشاعر الغربي ضد هذه الأوضاع، وتغلفت ذاته بالانطوائية والاغتراب[1] .

فالحداثة ثورة وتمرد ضد : الاستبداد الكنسي الديني ، القيود والتقاليد الاجتماعية والفكرية والثقافية السائدة ، وضد وضعية الإنسان الغربي الاقتصادية بكل ما فيها من امتهان لإنسانيته ، والحض من قيمته . وبالطبع فإن الحداثة ليست بمعزل عن حركة الفكر الغربي ، والممثلة في العلمانية الجزئية والشاملة ، والتي تحمل في جوهرها تمردا واضحا ضد أوضاع العالم الغربي الكهنوتية والاجتماعية . فالعلمانية الشاملة ذات بعد معرفي كلي ونهائي، تحمل رؤية عقلانية مادية ، تدور في إطار المرجعية الكامنة والواحدية المادية ، التي ترى أن مركزية الكون في الكون نفسه ، وليس فيما وراء الطبيعة ، وأن الكون وما فيه من عناصر في حالة حركة دائبة، ويتفرع عنها رؤى أخلاقية وتاريخية واجتماعية ومعرفية ، محورها ذات الإنسان التي يمكن أن تكون منطلقا لفهم العالم وتفسيره وتحليله في ضوء المعطيات المادية حوله [2].

ولعل الجانب الأهم الذي رسخته العلمانية الغربية هو الاحتفاء بالإنسان، وتبيان دوره في الكون والحياة، ومن هنا ظهرت نزعة الإنسانوية، التي تعلي من عقلانية الإنسان وقدرته على حل مشكلات دنياه ومجتمعه، وقهر الطبيعة.
وقد تجلت الحداثة بوصفها مذهبا فنيا وأدبيا في مطلع القرن العشرين، مع زيادة نزعات التمرد، والتقائها مع الفكر الماركسي، ثم انتعشت بقوة إبان وبعد الحرب العالمية الأولى ، كثورة ثقافية ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أدت إلى كارثة الحرب العالمية وموت عشرات الملايين من البشر ، وسيادة نزعة عبثية الحياة، ومناداة كثير من الفلاسفة بالقطيعة مع الماضي

1- الحداثة في الشعر العربي : أدونيس نموذجا ، سعيد بن زرقة ، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2004، ص29 ، 30 .

2- العلمانية تحت المجهر ، عبد الوهاب المسيري ، د. عزيز العظمة ، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق ، ط1 ، 2000م ، ص119 – 122 .

بكل ما يحمله من ضغائن.

فيمكن القول إن المفاهيم المؤسسة للحداثة هي : التمرد ، والقطيعة مع الماضي وإعادة النظر في التراث الإنساني ، والاعتداد بذات الإنسان وعقلانيته وفرادته .

وهو ما صاغته الحداثة العربية ، كما نجد في تنظيرات أدونيس الذي يحدد ثلاثة مبادئ تنطلق منها الحداثة كما فهمها وهي : الحرية الإبداعية دون قيد، لانهائية المعرفة ولا نهائية الكشف ، التغاير والاختلاف والتعدد [1].

وهي مبادئ عامة ، تشمل الإبداع في كل العصور بل في كل ثقافة ولغة ، فأدونيس يرتكز في أطروحته « الثابت والمتحول » على فكرة التمرد الحداثية ، ويسعى إلى تطبيقها ، على البنية الذهنية في الثقافة العربية الإسلامية وعلى إبداعاتها ، التي يهيمن عليها الدين عقيدة وشريعة وثقافة وحضارة، غير ناظر إلى أن الثقافة العربية الإسلامية صنعت حضارتها وإبداعاتها الخاصة بها ، شأنها شأن كل الحضارات التي يحتل الدين الصدارة فيها ، بل إن الحضارة الإسلامية تنعت بأنها حضارة «نص مقدس « ، وهو القرآن الكريم والعلوم التي نشأت حوله ، ومن ثم تمددت حتى استوت حضاريا ومعرفيا وفكريا وإبداعيا ، وتلك إشكالية أدونيس وغيره من الحداثيين ، ينطلقون من فكر غربي علماني ، يحاول أن يقرأ به حضارة دينية ، وهو على النقيض يتيه فخرا بجماليات الإبداع في التراث العربي ، والرصيد الهائل من الإبداع الشعري والسردي والفكري فيه ، وهو ما جعله يقول مسوغا لمشروعه : « آثرت أن أضع ثقافتنا وتراثنا في مناخ الأسئلة والتساؤلات ، من زاوية اهتماماتي ، من أجل فهم المعاني والكشف عنها .. والغاية من هذه الأسئلة أن أفهم من داخل الرؤية العربية الإسلامية معنى هذه الثقافة ودلالتها » [2]. وهي رؤية في جوهرها تشتمل على إعجاب كبير بالتراث العربي، الذي يحفل بكثير من النصوص والنتاجات المتناسبة مع بنيته الثقافية ، وأيضا يحمل نتاجات متضاربة ومتضادة مع هذه البنية، وذلك محور أطروحته عن الثابت / السائد ، والمتحول / كل إبداع متجدد . إن إدونيس - شأن مبدعي الحداثة الغربية - يدعم كل أشكال التمرد الإبداعي، وتعزز الاختلاف عما هو سائد، وترنو إلى التغاير عن المطروح، وتجعل المبدع في حالة دائمة من البحث عن الجديد.

ومن هنا تتأسس الرؤيا الشعرية ، التي تجعل المبدع متمردا مختلفا مغايرا ، لا يكون نسخا جديدا لإبداع قديم ، وإنما يرنو دائما إلى التمايز ، ويظل في حالة من القلق، تجعله يتطلع معرفيا وفكريا وفلسفيا ، من خلال طرح الأسئلة على ذاته وعلى الوجود وعلى الحياة وعلى المجتمع وعلى الوطن نفسه وموقفه النهضوي .

وهو بذلك ينفي أحد مبادئ الحداثة الغربية ألا وهو مبدأ القطيعة مع الماضي، بل على العكس

1- الثابت والمتحول : بحث في الإبداع والاتباع عند العرب ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت، ج 1 (الأصول) ، ط7 ، 1994م ، ص20 .

2- السابق ، ص34 .

يرتكز في تنظيراته وإبداعه الشعري على إعادة قراءة التراث العربي، والوقوف على ما هو متغير متجدد مخالف فيه .

وبالتالي ، لا مجال لأي مفكر حداثي ينادي بأهمية تبني رؤى الحداثة الغربية، بكل مضامينها الفلسفية والثقافية بدعوى الانفتاح على الآخر / الغرب ، على اعتبار أن ثقافته ميراث إنساني عالمي ينبغي الأخذ منه . وهذا مردود علينا بأن هذا ليس جديدا في عصرنا ، بل هو إحدى الأسس التي انبنى عليها الفكر العربي الإسلامي قديما ، في حواره مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية في الماضي [1].

هذا ، وتتأسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس بشكل واضح من خلال نفيه لخمسة من الأوهام ، يقابلها تثبيته لخمسة من اليقينيات ، فالوهم الأول هو نفي الزمنية، حيث يرى بعض الشعراء أن القديم كله تقليدي ، وهذا خطأ – عند أدونيس- الذي يؤكد على أن الاحتفاء بالجديد والمغاير لا يعرف زمنا ما ، فليس كل حديث جديدا، وليس كل قديم تقليدا ، وإنما الأساس هو النص وما فيه من فكر تجديدي . وعبر نفي الوهم الأول [2]، واليقين المصاحب له بأن الجديد لا يعرف زمنا ولا عصرا ولا مكانا، والأوهام الأربعة المتبقية هي : المغايرة بمعناها الإيجابي التي تحمل إضافة إبداعية وفكرية وجمالية مختلفة ، ثم المماثلة، برفض أن تكون الحداثة مماثلة لحداثة الغرب ووفق مقاييسه ، ويعزز في مقابل ذلك كل حداثة تنبني على التراث الإبداعي العربي. أيضا ، عدم الاحتفاء بالكتابة النثرية بوصفها تمردا على المنجز الشعري العربي المتوارث ، فهذا احتفاء شكلاني ، والأساس الجدة هو الطرح الفكري والجماليات وعدم الانسياق وراء البنية اللغوية التقليدية بصورها وتراكيبها[3].

أما مفهوم الرؤيا الشعرية ذاته -عند أدونيس – فيربطه بالكشف، حيث يقول : «والرؤيا في دلالتها الأصيلة ، وسيلة للكشف عن الغيب ، أو هي علم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات .. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي ، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب، في شخص ينقل إليه المعرفة»[4]. وسنلاحظ هنا أن الرؤيا عند أدونيس تتلاقى مع مفهوم الكشف عند الصوفية ، بل نجزم بأنها مأخوذة من التراث الصوفي ، وقد شغف به أدونيس ، فالكشف عند الصوفية هو كشف النفس لما غاب عن الحواس ، وإدراكه على وجه يرتفع الريب منه ، كما في المرئيات، سواء كان الكشف بفكر أو حدس أو سائح عيني . وهو أيضا : الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً، وقيل هو الاطلاع على المعاني الغيبية من وراء الحجاب. وهناك كشف عقلي ؛ يدركه العقل بجوهره

1- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، عبد الغني باره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005م، ص136 ، 137 .

2- فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1، 1998م ، ص239 .

3- السابق ، 240 – 242 .

4- الثابت والمتحول ، مرجع سابق ، ج4 ، ص149 .

المطلق عن قيود الفكر والمزاج، ومنه ما هو نفساني وهو ما يرتسم في النفوس الخيالية المطلقة [1].

وبغض النظر عن التجربة الصوفية وما فيها من ممارسات وشعائر وطقوس، فإن أدونيس يرى أن الشاعر يدخل في حالة وجدانية، يتخلى فيها عن ذاته الدنيوية، ويسبح في عالم الخيال . وبالتالي يكون « الغيب » في مفهوم أدونيس مغايرا للغيب في المفهوم الديني ، فالغيب عنده يعني ما غاب عن حواس الشاعر، الذي سيرتقي بذاته ووجدانه ، ليتأمل الوجود بشكل كلي . فالرؤيا لديه قفزة خارجة عن المألوف، وهذا لن يتحقق إلا بتغيير نفسية الشاعر وذاته الشاعرة ، ليتعامل بشكل مختلف مع الوجود والناس والحياة ، مما يلزمه بأن يحيا وجدانيا وعقليا بمعزل شكلي .

وتلك هي الإشكالية الأساسية في شعرية الحداثة ، التي لن نفهم منطقها الإبداعي إلا بفهم جوهر رؤيتها للوجود، بما يغاير موقف الشاعر التقليدي ، الذي يرى الخارج / الوجود / الحياة في موقف ، حادث ، رؤية مباشرة (حسية)، ذكرى، مناسبة .. إلخ ، ومن ثم يصوغ نصه في ضوء هذا التفاعل التقليدي مع الخارج.

فالشاعر الحداثي يعمل وفق ثلاثة مراكز إنتاجية ، الأول : منطقة الخارج بكل مكوناتها الواقعية والخيالية . والثاني : منطقة الداخل وهي تمثل منطقة جذب للمركز الأول ، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني ، وهو تفاعل غير متوازن تغلب فيه المنطقة الداخلية ، والتي ستعيد تشكيل الخارجي ليتوافق معها . والمركز الثالث : يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى ، في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة (التقليدية) أو الإخبارية (الوصفية) [2].

فالارتداد للداخل هو الأساس في تكوين رؤيا الشاعر الحداثي، ففي أعماق ذاته الشعرية يعيد صهر العالم وفق رؤيته ، ومن ثم يرنو إلى الخارج ، وقد استوت نظرته، ليصوغها في نص يحمل الجديد فكرا وإبداعا وبناء للعالم.

ولكي نفهم رؤيا الشاعر الحداثي ، علينا النظر إلى ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير ، مستوى اللغة الشعرية[3]،وهذه المستويات تعني النظر إلى مجمل التجربة فكريا وتعبيريا وشعريا ، فالرؤيا تعني وجود نسق فكري يعتمده الشاعر مسارا له ، الذي ينظر به إلى العالم ، وينعكس في طريقة تعبيره ، وفي بناء لغته الشعرية وتكوين جمالياتها وأبعادها .

1 - الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق ، على موقع المرصد الإسلامي http://www.tanseerel.com/

2 - مصادر إنتاج الشعرية ، د.محمد عبد المطلب ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف1997م ، ص52.

3- فاتحة لنهايات القرن ، ص243 .

خاتمة : يمكن أن نستخلص في نهاية البحث ثلاثة نتائج :

أولها : إن الرؤيا هي جوهر الشعر الحداثي، وهي التي تحدد موقف الشاعر الحداثي من الوجود كله ، وعليه أن يكون ذا رؤيا عميقة شفافة ، تقترب من الكشف عند الصوفية ، ويحاول بها استكناه ما وراء الواقع ، وتخطي زيفه ، وصولا للحقيقة.

ثانيها : تمثل شعرية الحداثة نموذجا يجمع بين طزاجة الرؤيا ، وعمقها، ولا يعرف تجاهلا للواقع، وإنما ينطلق منه ، ويرتقي عنه إلى فضاءات إنسانية رحبة .

ثالثها : الطاقة الشعرية في شعر الحداثة « تصهر كل عناصر تكوينه في نصوصه، ما بين الماء والطمي والهواء ، والتاريخ والأسطورة والموروث ، والقرآن والإنجيل، والذات الشاعرة نفسها وتجاربها الخاصة ، ووقفاتها أمام أحداث الحياة وتقلباتها .

المصادر والمراجع

أولا: الكتب :

- الإبهام في شعر الحداثة : العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، 2002م.

-أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995م.

-إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، عبد الغني باره ، الهية المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005م.

-الثابت والمتحول : بحث في الإبداع والاتباع عند العرب ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت، ط7 ، 1994م.

-الحداثة في الشعر العربي : أدونيس نموذجا ، سعيد بن زرقة ، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1 ، 2004.

- شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، د. غالي شكري ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط ، 1986م .

-العلمانية تحت المجهر ، عبد الوهاب المسيري ، د. عزيز العظمة ، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق) ، ط1 ، 2000م.

-فاتحة لنهايات القرن ، أدونيس ، دار النهار للنشر، بيروت ، ط1، 1998م.

-لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، د ت .

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر ، فاتح علاق ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1 ، 2010م .

ثانيا : الدوريات والمجلات والمواقع الإلكترونية :

-الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي : الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا ، د. يوسف وغليسي ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يوليو – سبتمبر 2003م.

-البصيرة والفراسة ، على موقع منارة الإسلام ، http://www.islambeacon.com/

التّقانات الحديثة ودورها في تشكيل معالم الدّرس الصّرفيّ العربيّ المعاصر.

د.جميلة غريّب

الملخّص:

تطوّرت الوسائل التّكنولوجيّة، وتغيّرت معها روافد الدّرس العربيّ –بشكل عام-، والدّرس الصّرفيّ- على وجه الخصوص- حتى غدت الحاجة ماسّة إلى بعث روح المعاصرة ، واسترفاد آليّات جديدة، ترصّع لمعالم الدّرس الصّرفيّ العربيّ المعاصر، برؤى استشرافيّة ثابتة ومدروسة، تضع بين يدي الدّارس و الباحث صيغا بحثيّة وتعليميّة ميسّرة، ومتاحة للجميع. والدّراسة التي بين أيدينا؛ تكشف عن الدّور الجاد للتّقانات الحديثة في تيسير التّعامل مع الدّرس الصّرفيّ العربيّ؛ بحثا وتعلّما.

1- **المقدمة:** يحتلّ الصّرف مكانة مرموقة في الدّرس اللغويّ العربيّ، ذلك أنّه مورد تشكيل المفردات، وإنتاج الكلم. به تتوالد الكلمات وتتزايد. والحديث عن مكانته كالحديث عن أصل الشّيء وفروعه « ذلك أنّ المرء لا يستطيع التّعامل مع مادّة لا يعرف العناصر الّتي يتألّف منها»[(1)] فلا يحسن التّعامل معها إلى أن يتركها. هذا شأن اللغة؛ فمعرفة وحداتها الّتي تشكّلها أصل للمعرفة الاجماليّة لها، على اعتبار أنّها النّظام الّذي يستدعي معرفة شاملة بالعناصروعلاقتها ببعض.

و الصّرف العربيّ علم أنتجه العرب، وأرسوا قواعده المحكمة لدراسة البنية الدّاخليّة للمفردة العربيّة من حيث صياغتها لإفادة المعاني، أومن حيث البحث عن أحوالها المتغيّرة. وإذا كان النّحو العربيّ هوأساس الخاصيّة الإبداعيّة للغتنا نتيجة لتنوّع، وعمق الاستخدام اللّغويّ بما يتيحه من تفعيلات لا نهائيّة للجمل؛ فإنّ الصّرف هو مورد التّوسّع، والانفتاح اللّغوي بما يوفّره من وسائل عديدة لتكوين، وخلق كلمات جديدة؛ فتحقّق بذلك الإنتاجيّة الصّرفيّة بل والأكثرمن ذلك فائض صرفيّ. [(*2)]

وبما أنّ اللّغة العربيّة تتميّزبخاصيّتها الصّرفيّة، وانتظامها المحكم؛ غدت قابلة لإعادة صياغتها في قوالب رياضيّة، وإمكانيّة معالجتها آليّا، ومن ثمّ بناء استراتيجيات تعليميّة قد تساعد في تيسيرتعلّم الصّرف العربيّ.

والدّراسة الّتي بين أيدينا تبسط بين يدي القارئ معالم حديثة للدّرس الصّرفيّ العربيّ، يمكن استثمارها في بناء استراتيجيّات تيسيريّة في الميدان البحثيّ، والتّعليميّ- التّعلّميّ على حدّ سواء، مرجعيّتها الأساسيّة معطيات لسانيّة من الدّرس الصّرفي العربيّ القديم ،الذّي يعدّ ركن ركين لمسار الدّرس الصّرفيّ العربيّ الحديث.

1 - نايف خرمة وعلي حجاج، اللّغات الأجنبيّة تعليمها وتعلمها، عالم المعرفة،دط،الكويت،1988، ص07.

2*- الإنتاجيّة الصرفيّة والفائض الصرّفي؛ من المصطلحات المعاصرة الّتي استخدمها نبيل علي للتأكيد على محورية الصّرف العربيّ في شراء اللّغة العربيّة، حيث اعتبرأن الإنتاجيّة الصّرفيّة تتطلب "قلبا" لمواد المعجم العربيّ بأكملها، الّتي تتجاوزها طاقة العمل اليدوي من حيث الجهد والدقة، وفي نفس الوقت الّذي تمثل فيه مجالا نموذجيا للاستغلال إمكانيات الحاسوب الّذي يمكنه القيام بعملية القلب بصورة آلية خطأ أونقصان للاستزادة: نبيل علي، اللّغة العربيّة والحاسوب(دراسة بحثية) تعريب- القاهرة- دط، 1988، ص 285.

المعالم المعتمدة في الدّراسة مثبتة في ثلاث آليّات، أولاها: التّصنيف، وثانيها: التّخطيط، وثالثها: الجدولة ورابعها: التّوصيف. وهي عمليّات على درجة من الدقّة؛ لأنّها تستدعي دراية شاملة بالمبحث الصرفيّ المزمع طرقه، وقدرة كافية على إعادة تصنيف، وتخطيط المعطيات اللّسانيّة(الصرفيّة) بمعايير أخرى، مخالفة لما ألفه القارئ زمنا طويلا. معايير تشكّل معالم جديدة للدّرس الصّرفيّ العربيّ، تمكّنه من ولوج عالم التّقنيّات الحديثة بأيسر السّبل. وعمليّة التّوصيف تعدّ حجر الزاوية في هذه المعالم مجتمعة؛ لأنّها أهمّ شيء ممكن أن يقوم به اللّسانيّ التّطبيقيّ، لإعادة دمج المعطيات اللّسانيّة التي تمّ توصيفها في خوارزميّات، يتمّ بموجبها حوسبتها، ثمّ دمجها في برامج وتطبيقات حاسوبيّة، علميّة و تعليميّة .

والمعالم الأربع التي تم ذكرها، قد تعتمد كليا في بعض المداخل الصّرفيّة، كما يمكن تجاوز بعضها ، ليبقى التوصيف أهمّ الأهداف المراد بلوغها. لنقترح للقارئ في الأخير نموذجا تطبيقيّا لتصريف أفعال اللّغة العربيّة حاسوبيّا؛ وهو برنامج جزائري بامتياز.

1- مخطّط لتصنيف الأفعال من حيث الزّمان:

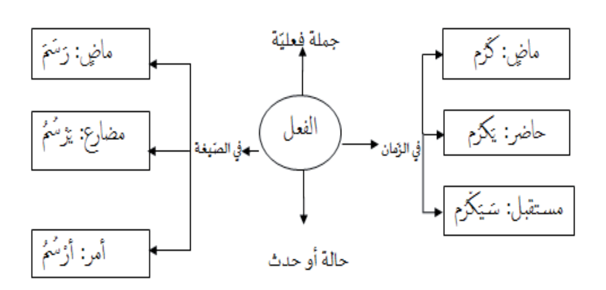
النّموذج المقترح يعالج مبحثا صرفيّا متعدّد المداخل ، ومتشعّب التّصنيفات؛ ممّا أدّى به أن يكون من أعقد الدّروس الصّرفيّة، الا وهو تصريف الأفعال في اللّغة العربيّة، والّذي طرح إشكالات عديدة تتعلّق بتنوّع تصنيفاتها. ويكمن هذا التّنوّع في التّغييرات الّتي تطرأ على الأفعال عند تصريفها، ممّا يؤدّي إلى صعوبة وعدم قدرة المتعلّمين على تصريف العديد من الأفعال مع جميع الضّمائر والأزمنة.

والصّفحات الموالية تجمع بين طيّاتها توصيفًا لأبنية الأفعال عند إسنادها إلى الضّمائر، لتشكيل قاعدة بيانات يستقرِئها الحاسوب للمتعلّم حال الحاجة إليها.

أُعتمد في توصيف أبنية الأفعال عند إسنادها إلى الضّمائر على مراجع ومصادر أهمها: معجم تصريف الأفعال العربيّة لـ (أنطوان الدحداح)، والمرجع في اللّغة العربيّة نحوها وصرفها لـ (عليّ رضا) وغيرهما.

وقبل الولوج في عمليّة التّوصيف؛ فيما يلي مخطّطا لتصنيف الأفعال[1] من حيث الزّمان:

1 - ينظر: أنطوان الدحداح، معجم قواعد اللّغة العربيّة، في جداول ولوحات زائد مسرد بالمصطلحات عربي إنكليزي فرنسي، المحقق: جورج متري عبد المسيح ، مكتبة لبنان ناشرون، ط٧، ١٩٩٦، ص١١٤.



جداول لأبنية الأفعال عند تصريفها:

3-1 أبنية الثّلاثيّ، والرّباعيّ المجرّدين عند تصريفهما في الماضي:

الفعل الماضي		الأبنية المتعلقة بالثّلاثيّ والرّباعيّ المجرّدين	
هُوَ	فَ عَ لَ	فَ عْ لَ لَ	**<u>الثّلاثيّ:</u>** ف-ع- ل/+ا/+وا/+تْ/+تا/ +ن/+تَ/+تُ م ا/+ت م /+تِ/+تُ ما ا/ +ت نّ/ +ت/ ن ا **<u>الرّباعيّ:</u>** ف - ع - ل - ل / + ا / + و ا / + تْ / + تَ ا/+ن/+تَ/+تُ م ا/+ت م/+ تِ /+تُ ما ا/ +ت نّ/ +ت/+ن ا
هُمَا	فَ عَ لَ ا	فَ عْ لَ لَ ا	
هُمْ	فَ عَ لُ وا	فَ عْ لَ لُ وا	
هِيَ	فَ عَ لَ تْ	فَ عْ لَ لَ تْ	
هُمَا	فَ عَ لَ تَ ا	فَ عْ لَ لَ تَ ا	
هُنَّ	فَ عَ لْ نَ	فَ عْ لَ لْ نَ	
أَنْتَ	فَ عَ لْ تَ	فَ عْ لَ لْ تَ	
أَنْتُمَا	فَ عَ لْ تُ مَ ا	فَ عْ لَ لْ تُ مَ ا	
أَنْتُمْ	فَ عَ لْ تُ مْ	فَ عْ لَ لْ تُ مْ	
أَنْتِ	فَ عَ لْ تِ	فَ عْ لَ لْ تِ	
أنتُمَا	فَ عَ لْ تُ مَ ا	فَ عْ لَ لْ تُ مَ ا	
أَنْتُنَّ	فَ عَ لْ تُ نَّ	فَ عْ لَ لْ تُ نَّ	
أنا	فَ عَ لْ تُ	فَ عْ لَ لْ تُ	
نَحْنُ	فَ عَ لْ نَ ا	فَ عْ لَ لْ نَ ا	

3-2 أبنية الثّلاثيّ، والرّباعيّ المجرّدين عند تصريفهما في المضارع:

الفعل المضارع: **يُصاغ من الماضي بزيادة أحد أحرف المضارعة، في أوّله مضمونًا في الرّباعيّ مفتوحا في غيره**			
هُوَ	يَ فْ عَ لُ	يُ فَ عْ لِ لُ	- **إذا كان الماضي ثلاثيًّا**: تُسكّن فاؤه وتحرّك عينُهُ بضمّ أو فتحٍ أو كسرٍ حسب ما هو مُبيّن في المعاجم وفي توصيف أبنية الأفعال (ص261) **-إذا كان الماضي غير ثلاثيّ:** إذا كان في أوّله زائدة؛ لم تتغيّر هيئته في ما قبل آخره بشيء من الحروف والحركات يتدَحْرج – يتعلّم وإلا كسر ما قبل آخره وحُذفَت منه الهمزة الزّائدة إنْ وُجدَتْ: يُدَحْرِج- يَنْطَلِقُ.
هُمَا	يَ فْ عَ لَ ا نِ	يُ فَ عْ لِ لَ ا نِ	
هُمْ	يَ فْ عَ لُ ونَ	يُ فَ عْ لِ لَ ونَ	
هِيَ	تَ فْ عَ لُ	تُ فَ ع لِ لُ	
همَا	تَ فْ عَ لَ ا نِ	يُ فَ عْ لِ لَ ا نِ	
هنّ	يَ فْ عَ لْ نَ	يُ فَ عْ لِ لْ نَ	
أنتَ	تَ فْ عَ لُ	تُ فَ ع لِ لُ	
أنتما	تَ فْ عَ لَ ا نِ	تُ فَ ع لِ لَ ا نِ	
أنتم	تَ فْ عَ لُ و نَ	تُ فَ ع لِ لُ و نَ	
أنتِ	تَ فْ عَ لَ ي نَ	تُ فَ ع لِ لِ ي نَ	
أنتما	تَ فْ عَ لَ ا نِ	تُ فَ ع لِ لَ ا ن	
أنتنّ	تَ فْ عَ لْ نَ	تُ فَ ع لِ ل نَ	
أنا	أ فْ عَ لُ	أُ فَ ع لِ لُ	
نحنُ	نَ فْ عَ لُ	نُ فَ ع لِ لُ	

3-3 أبنية الثّلاثيّ، والرّباعيّ المجرّدين عند تصريفهما في الأمر:

الفعل الأمر: يُصاغ من المضارع بحذف حرف المضارعة في أوّله (وبعده متحرّك) وزيادة همزة في أوّله (وبعده ساكن)		
اِ فْ عَ لْ	فَ عْ لِ لْ	**الهمزة المزيدة في أوّل الأمر:**
اِ فْ عَ لَ ا	فَ عْ لِ لِ ا	-تُضمّ في مضموم العين من المضارع الثّلاثيّ نحو: يَسْكُبُ ← اُسْكُبْ
اِ فْ عَ لُ وا	فَ عْ لِ لُ وا	-تُفتح في الرّباعيّ: أَصْلِح
اِ فْ عَ ل ي	فَ عْ لَ لِ ي	-تُكسَر في غيرهما:
اِ فْ ع ل ا	فَ عْ لَ لَ ا	اِنْطَلِق- اِعْلَم – اِسْتَرْشِدْ
اِ فْ عَ لْ نَ	فَ عْ لِ لْ نَ	

ملاحظة: صيغت قواعد تصريف الأفعال على شكل معادلات؛ طرفها الأيمن بنية الفعل، وطرفها الأيسر التّوصيف.

4- توصيف تصريف الفعل الثّلاثيّ:

-توصيف أبنية الفعل الثّلاثيّ الصّحيح [سالم –مهموز-مضاعف] عند تصريفه:

الصحيح السّالم ←[ف-ع- ل/+ه ا/+وا/+تْ/+ت ا/+ن/+تَ/+تُ م ا/+ تُ مْ/ +تِ /+تُ م ا/ت نّ/ +تُ/+نَ ا]

أ-في الماضي:

بنية الفعل مع (هو)= ف-ع-ل← نحو : كَتَبَ

بنية الفعل مع (هما) = ف-ع-ل + ا ← نحو : كَتَبَا

بنية الفعل مع (هم) = ف-ع-ل + وا ← نحو كَتَبُوا

بنية الفعل مع (هي) = ف-ع-ل + ت ا ← نحو : كَتَبَتْ

بنية الفعل مع (هما) = ف-ع-ل + تَ ← نحو : كَتَبَتَا

بنية الفعل مع(هنّ) = ف-ع-ل + تَ ← نحو: كَتَبْتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = ف – ع – ل + تُ م ا ← نحو: كَتَبْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتَ) = ف- ع- ل + تَ ← نحو: كَتبْتَ

بنية الفعل مع (أنتم) = ف – ع – ل + تُ م ← نحو: كَتَبْتُم

بنية الفعل مع (أنتِ) = ف – ع – ل + تِ ⟵ نحو: كَتَبْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = ف – ع – ل + تُ م ا ⟵ نحو: كَتَبْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = ف – ع – ل + تُنّ ⟵ نحو : كَتَبْتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = ف – ع – ل + تُ ⟵ نحو: كَتَبْتُ

بنية الفعل (نحن) = ف – ع – ل + ن ا ⟵ نحو : كَتَبْنَا

[لا يحدث تغيير عند تصريف الفعل الثّلاثيّ الصحيح السّالم مع الضّمائر في الماضي]

ب- المضارع [ي + ف – ع – ل / + ا نِ/ + ونَ/ + نَ]

[ت + ف – ع –ل] + ا نِ / + ونَ / ي نَ/ + نَ]-[أ + ف – ع – ل]، [نَ+ف-ع-ل]

بنية الفعل مع (هو) = ي+ف –ع-ل ⟵ نحو: يَكْتُب

بنية الفعل مع (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو : يَكتُبَان

بنية الفعل مع (هم) = (ي+ف-ع-ل)+ونَ⟵ نحو : يَكتُبُون

بنية الفعل مع (هي) = ي+ف-ع-ل ⟵ نحو : تَكتُبُ

بنية الفعل مع (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو : يَكتُبَان

بنية الفعل مع (هنّ) = (يَ+ف-ع-ل)+نَ⟵ نحو : يَكْتُبْنَ

بنية الفعل مع (أنت) = تَ+ف-ع-ل ⟵ نحو : تَكْتُب

بنية الفعل مع (أنتما) = (تَ+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو : يَكتُبَان

بنية الفعل مع (أنتم) = (تَ+ف-ع-ل)+ونَ⟵ نحو : تَكتُبُون

بنية الفعل مع (أنتِ) = (ت+ف-ع-ل)+ي نَ⟵ نحو : تَكتُبين

بنية الفعل مع (أنتما) = (ت+ف-ع-ل)+ان⟵ نحو : تَكتُبَان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = (ت+ف-ع-ل)+ن⟵ نحو : تَكتُبْن

بنية الفعل مع (أنا) = أ+ف-ع-ل ⟵ نحو : أَكْتُب

بنية الفعل مع (نحن) = نَ+ف-ع-ل ⟵ نحو : نَكْتُب

[لا يحدث تغيير عند تصريف الفعل الثّلاثيّ الصّحيح السالم إلى الضّمائر/ المضارع]

[تسكّن فاء الفعل، وتحرّك عينه بضّم أو فتح، أو كسر كما هو مبيّن في توصيف أبنية الأفعال]

الأمر ← [أُ+ف-ع-ل /+ا/+وا/+ي/+ا/+ن]

بنية الفعل مع (أنتَ)= أُ+ف-ع-ل ← نحو: أُكْتُبْ

بنية الفعل مع (أنتما)= (أُ+ف-ع-ل)+ا ← نحو: أُكْتُبَا.

بنية الفعل مع (أنتم)= (أُ+ف-ع-ل)+وا ← نحو: أُكْتُبُوا

بنية الفعل مع (أنتِ)= (أُ+ف-ع-ل)+ي ← نحو: أُكْتُبِي

بنية الفعل مع (أنتما)= (أُ+ف-ع-ل)+ا ← نحو: أُكْتُبا

بنية الفعل مع (أنتنّ)= (أُ+ف-ع-ل)+ن ← نحو: أُكْتُبْنَ

[لا يحدث تغيير عند تصريف الفعل الثّلاثيّ الصّحيح السّالم إلى الضمائر/الأمر]

[الهمزة المزيدة في أوّل الأمر؛ تُضمّ في مضموم العين من المضارع الثّلاثيّ نحو: يَسْكُبُ- أُسْكُبْ]

- الصّحيح المهموز:

[ف-ع-ل+ه/+ا/+وا/+تْ/+ت ا/ن/+تَ/+تُ م ا/+تُ م/+ تِ/+ تُ م/ +ت نّ/+تُ/+نَ ا]

أ-في الماضي:

بنية الفعل (هو) = ي+ف –ع-ل ← نحو: أكل/سأل/ملأ

بنية الفعل (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ← نحو : أكلا/سألا/ملآ

بنية الفعل (هم) = (ي+ف-ع-ل)+ونَ← نحو : أكلوا/ سألوا/ ملؤوا (تكتب الهمزة في مهموز الآخر مع (هم) على الواو)

بنية الفعل (هي) = ي+ف-ع-ل ← نحو : أكلتْ/سألتْ/ملأت

بنية الفعل (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ← نحو : أكلتا/سألتا/ملأتا

بنية الفعل مع (هنّ) = (يَ+ف-ع-ل)+نَ← نحو : أكلن/سألن/ملأن(13)

بنية الفعل مع (أنتم)= (أُ+ف-ع-ل)+وا ← نحو: أكلتم/ سألتم/ ملأتم

بنية الفعل مع (أنت) = تَ+ف-ع-ل ← نحو : أكلتِ/سألتِ/ملأتِ

1 - إذا كانت الهمزة ساكنة؛ تكتب بما يناسب حركة ما قبلها.

بنية الفعل مع (أنتما) = (ت+ف-ع-ل)+ان⟵ نحو : أكلتما/سألتما/ملأتما

بنية الفعل مع (أنتنّ) = (ت+ف-ع-ل)+ن⟵ نحو : أكلتُنّ/سألتُنّ/ملأتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = أ+ف-ع-ل⟵ نحو : أكْلتُ/سألتُ/ملأتُ

بنية الفعل مع (نحن) = نَ+ف-ع-ل ⟵ نحو : أكلنَا/سألنَا/ ملأنا

[يحدث تغيير عند كتابة الهمزة مع الفعل مهموز الآخر، فترسم على الواو مع (هم) وتدغم مع ألف المدّ عند الضّمير (هما)]

ب-في المضارع:

بنية الفعل مع (هو) = ي+ف –ع-ل ⟵ نحو : يأكل/يسأل/يملأ

بنية الفعل مع (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو : يأكلان/يسألان/يملآن

بنية الفعل مع (هم) = (ي+ف-ع-ل)+ونَ⟵ نحو: يأكلون/يسألون/يملؤون (تكتب الهمزة مع مهموز الآخر على الواو)(14)

بنية الفعل مع (هي) = ي+ف-ع-ل ⟵ نحو : تَأكل /تَسأَلُ/تَملَأ

بنية الفعل مع (هما) = (ي+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو : تسألان/تأكلان/تملآن

بنية الفعل مع (هنّ) = (يَ+ف-ع-ل)+نَ⟵ نحو: يَأكلن/يسألن/يملأن

بنية الفعل مع (أنتَ) = تَ+ف-ع-ل ⟵ نحو: تأكلُ/تسألُ/تملأ
بنية الفعل مع (أنتما) = (تَ+ف-ع-ل)+انِ⟵ نحو: تَأكلان/ تسألن /تملآن
بنية الفعل مع (أنتم) = (تَ+ف-ع-ل)+ونَ⟵ نحو: تَأكلون /تسألون/ تملؤون(تكتب الهمزة مع مهموز الآخر على الواو)

[يحدث تغيير عند كتابة الهمزة مع الفعل مهموز الآخر؛ فتُرسم على الواو مع الضمير (هم) و(أنتم)، وعلى النبرة مع (أنتِ)، وتدغم مع ألف المدّ فترسم (آ) مع (هما، أنتما)].

ج- في الأمر:

ج-1 [عل/ا+/ا+وا/+ي/ا+/ا+ن]⟵ (مهموز الأول: أخذ-أكل-أخذ)(2)

ج-2 [فل/ا+/ا+وا/+ي/ا+/ا+ن]⟵ (مهموز الوسط)

1 - إذا كانت الهمزة مضمومة؛ رسمت على الواو، وإذا كانت مكسورة رسمت على النبرة.

2 - يأتي الفعل (سأل) في الأمر(اسأل/ اسألوا)، كما يجوز فيه الحذف فتقول(سلْ- سلوا) ينظر: انطوان الدّحداح معجم تصريف الأفعال العربيّة، موسوعة الدّحداح في علم العربيّة، راجعه : جورج متري عبد المسيح ،مكتبة لبنان ناشرون، ط6 (2012)، ص176.

-ج-3 [إ+ف-ع-ل/+ا/+وا/+ي/+ا/+ن]⟵ (مهموز الآخر)

ج-1-مهموز الأوّل:

بنية الفعل مع (أنتَ) = ع-ل ⟵ نحو : خُذْ

بنية الفعل مع (أنتما) = (ع-ل) +ا ⟵ نحو : خُذا

بنية الفعل مع (أنتم) = (ع-ل) +وا ⟵ نحو : خُذُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = (ع-ل) +ي ⟵ نحو : خُذِي

بنية الفعل مع (أنتما) = (ع-ل) +ا ⟵ نحو : خُذَا

بنية الفعل (أنتنّ) = (ع-ل) +ن ⟵ نحو : خُذْنَ

[تحذف الهمزة في مهموز الأوّل، عند تصريفه في الأمر مع كل ضمائر المخاطب].

مهموز الوسط:

•بنية الفعل (أنتَ) = ف-ل ⟵ نحو : سَلْ

بنية الفعل (أنتما) = (ف-ل) +ا ⟵ نحو : سلا

بنية الفعل (أنتم) = (ف-ل) +وا ⟵ نحو : سَلُوا

بنية الفعل (أنتِ) = (ف-ل) +ي ⟵ نحو : سَلِي

بنية الفعل (أنتما) = (ف-ل) +ا ⟵ نحو : سَلاَ

بنية الفعل (أنتنّ) = (ف-ل) +ن ⟵ نحو : سَلْنَ

[تحذف همزة مهموز الوسط، عند تصريفه في الأمر مع جميع ضمائر المخاطب].

ج-3 مهموز الآخر:

بنية الفعل (أنتَ) = إ+ف-ع-ل ⟵ نحو : إمْلَأْ

بنية الفعل (أنتما) =[(إ+ف-ع-ل) +ا ⟵ نحو : إملأ

بنية الفعل (أنتم) = [(إ+ف-ع-ل) +وا ⟵ نحو : إملؤوا (تكتب الهمزة على الواو)

بنية الفعل (أنتِ) = [(إ+ف-ع-ل) +ي ⟵ نحو : إملِئِي (تكتب الهمزة على النبرة)

بنية الفعل (أنتما) = [(إ+ف-ع-ل) +ا ⟵ نحو : إملأ

بنية الفعل (أنتنّ) = (ع-ل) +ن ← نحو : إملَأْن

[لا تحذف همزة مهموز الآخر عند تصريفه في الأمر، وترسم على الواو مع (أنتم) وعلى النبرة مع (أنتِ)].

الصحيح المضاعف:

1- في الماضي:

[يتصرّف كتصريف السالم/ يفكّ تشديده مع ضمائر (أنتَ- أنتما- أنتم- أنتِ- أنتما- أنتنّ-أنا- نحن)]

بنية الفعل مع (هو)= [ف – ع – ل(بالتّضعيف)] ← نحو : ضَمَّ

بنية الفعل مع (هما) = [ف – ع –ل(بالتّضعيف) + ا] ← نحو : ضمّا

بنية الفعل مع (هم) = [ف – ع- ل (بالتّضعيف)+ وا] ← نحو :ضَمُّوا

بنية الفعل مع (هي) = [ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ت] ← نحو : ضَمَّت

بنية الفعل مع (هما) = ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ تَ ا]← نحو : ضمّتا

بنية الفعل مع (هنّ) = [ف – ع - ل (فكّ التّضعيف) + ن] ← نحو: ضَمَمْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [ف-ع-ل(فكّ التّضعيف)+ت] ← نحو: ضَمَمْتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف+ تُ م ا] ← نحو: ضَمَمْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف+ تُ م] ← نحو: ضَمَمْتُمْ

بنية الفعل مع (أنتِ) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف+ تِ] ← نحو: ضَمَمْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف+ تُ م ا] ← نحو: ضَمَمْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف + تُ نّ] ← نحو : ضممتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = [ف – ع – ل(فكّ التّضعيف + ت]← نحو: ضممتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [ف – ع – ل (فكّ التّضعيف + نا]← نحو : ضممنا

[يفكّ التّضعيف مع (هنّ-أنت-، أنتما، أنتم، أنتِ، أنتما، أنتنّ)]

2- في المضارع : [كتصريف السالم-يفكّ التّضعيف مع (أنتنّ-هنّ)]

بنية الفعل مع (هو)= [ي(ف – ع – لبالتّضعيف] ← نحو : يَضُمُّ

بنية الفعل مع (هما) = [ي(ف – ع –ل(بالتّضعيف) + ان] ⟵ نحو : يضمَّان

بنية الفعل مع (هم) = [ي(ف – ع- ل (بالتّضعيف)+ ون] ⟵ نحو :يَضُمُّون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ+(ف – ع – ل بالتّضعيف] ⟵ نحو : تَضمُّ

بنية الفعل مع (هما) = [ت(ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ا ن]⟵ نحو : تضمّان

بنية الفعل (هنّ) = [ي(ف – ع - ل (فك التّضعيف) + ن] ⟵ نحو: يَضْمُمْنَ

بنية الفعل (أنتَ) = [ت(ف-ع-ل(بالتّضعيف)] ⟵ نحو: تَضُمُّ

بنية الفعل (أنتما) = [ت(ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ا ن] ⟵ نحو: تضَمَّان

بنية الفعل (أنتم) = [ت(ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ون] ⟵ نحو: تضمُّون

بنية الفعل (أنتِ) = [ت(ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ي ن] ⟵ نحو: تَضَمين

بنية الفعل (أنتما) = [ت(ف – ع – ل (بالتّضعيف)+ ا ن] ⟵ نحو: تضمّان

بنية الفعل (أنتنّ) = [ت(ف – ع – ل (فك التّضعيف) +ن] ⟵ نحو : تضمُمن

بنية الفعل (أنا) = [أ+ف – ع – ل(بالتّضعيف + ت]⟵ نحو: أضمُّ

بنية الفعل (نحن) = [ن-ف – ع – ل (بالتّضعيف)]⟵ نحو : نضمُّ

[يفكّ التّضعيف مع (هنّ- أنتنّ) فقط]

ج- في الأمر:

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فُ-عْ-لَ] ⟵ نحو: ضُمَّ/فِرَّ/عَضَّ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ- عْ – لَ+ا] ⟵ نحو: ضُمَّا/فِرَّا/عَضَّا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فُ- عْ – لُ+وا] ⟵ نحو: ضُمُّوا/فِرُّا/عَضُّوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فُ – عْ – لِ + ي] ⟵ نحو: ضُمِّي / فِرِّي / عَضِّي

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ– عْ – ل + ا] ⟵ نحو: ضُمَّا/ فِرَّا/ عَضَّا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [أُ+ف – ع – ل +ن] ⟵ نحو : أُضْمُمْنَ/ اِفْرِرْنَ/ اِعْضَضْنَ

توصيف أبنية الفعل الثّلاثيّ المعتّل [المثال-الأجوف-النّاقص-اللفيف المفروق-اللفيف المقرون]

-المثال:

أ-في الماضي:

بنية الفعل مع (هو)= [فَ – عَ – لَ+ه] ⟵ نحو : وَعَدَ

بنية الفعل مع (هما) = [ف – ع –ل + ا] ⟵ نحو : وَعَدَا

بنية الفعل مع (هم) = [ف – ع- ل + وا] ⟵ نحو :وَعَدُوا

بنية الفعل مع (هي) = [ف – ع – ل + ت] ⟵ نحو : وَعَدَتْ

بنية الفعل مع (هما) = [ف – ع – ل + ت ا]⟵ نحو : وَعَدَتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [ف – ع - ل + ن] ⟵ نحو: وَعَدْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [ف-ع-ل+تَ] ⟵ نحو: وَعَدْتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف – ع – ل + ت م ا] ⟵ نحو: وَعَدْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [ف – ع – ل + تُ مْ] ⟵ نحو: وَعَدْتُمْ

بنية الفعل مع(أنتِ) = [ف – ع – ل + تِ] ⟵ نحو: وَعَدْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف – ع – ل + تُ م ا] ⟵ نحو: وَعَدْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ف – ع – ل +ت نّ] ⟵ نحو : وَعَدْتُنَّ

بنية الفعل مع (أنا) = [ف – ع – ل + تُ]⟵ نحو: وعدتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [ف – ع – ل +ن ا]⟵ نحو : وَعَدْنَا

[لا يحدث تغيير عند تصريف المثال مع الضّمائر]

ب-1في المضارع: (فاؤه واوًا، وعين مضارعه مكسورة). (فَعَلَ – يَفْعِل)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – ع – ل] ⟵ نحو : يَعِدُ

بنية الفعل مع (هما) = [ي – ع –ل + ا] ⟵ نحو : يَعِدَا

بنية الفعل مع (هم) = [ي – ع- ل + وا] ⟵ نحو :يَعِدُوا

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – ع – ل + ه] ⟵ نحو : تَعِدُ

بنية الفعل مع (هما) = [ت – ع – ل + ا]⟵ نحو : تَعِدَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – ع - ل + ن] ⟵ نحو: يَعِدْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ع-ل+هـ] ⟵ نحو: تَعِدُ

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ – ع – ل + ا] ⟵ نحو: تَعِدَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ع – ل +وا] ⟵ نحو: تَعِدُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – ع – ل + ي ن] ⟵ نحو: تَعِدِينَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ – ع – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَعِدَان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [تَ – ع – ل +ن] ⟵ نحو : تَعِدْنَ

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – ع – ل + هـ]⟵ نحو: أَعِدُ

بنية الفعل مع (نحن) = [ف – ع – ل +ن ا]⟵ نحو : نَعِدُ

[تحذف فاؤه إذا كانت واوًا، وكانت عين مضارعه مكسورة]

ب-2 في المضارع: (عين المضارع مفتوحة أو مضمومة) ⟵ (فَعَلَ، يَفْعَلُ)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – ف-عُ – ل] ⟵ نحو : يَوْجُل

بنية الفعل مع (هما) = [ي – ف-عُ –ل + ا ن] ⟵ نحو : يَوْجُلاَن

بنية الفعل مع (هم) = [ي – ف-عُ- ل + ون] ⟵ نحو :يَوْجُلُون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – ف-عُ- ل] ⟵ نحو : تَوْجُل

بنية الفعل مع (هما) = [ي – ف-عُ – ل]⟵ نحو : تَوْجُلاَن

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – ف-عُ - ل + ن] ⟵ نحو: يَوْجُلْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ف-عُ-ل] ⟵ نحو: تَوْجُل

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –ف- عُ – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَوجُلاَن

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ف-عُ – ل +ون] ⟵ نحو: تَوجُلُون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [ت – ف-عُ – ل + ي ن] ⟵ نحو: تَوجُلِين

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– ف-عُ – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَوْجُلاَن

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت-ف – عُ – ل +ن] ⟵ نحو : تَوجُلْنَ

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – ف-عُ – ل + هِ]⟵ نحو: أَوْجُل

بنية الفعل مع (نحن) = [ن-ف – عُ – ل +هـ]⟵ نحو : نَوْجُل

[لا تحذف فاؤه، ولا يحدث فيه تغيير]

ج-1 في الأمر: (فاؤه واوًا، وعين مضارعه مكسورة)⟵ (فَعَلَ- يَفْعِلُ)

بنية الفعل مع (أنتَ) = [عِ-لْ] ⟵ نحو: عِدْ

بنية الفعل مع (أنتما) = [عِ – ل + ا] ⟵ نحو: عِدَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [ع – ل +وا] ⟵ نحو: عِدُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [ع – ل + ي] ⟵ نحو: عِدِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [ع – ل + ا] ⟵ نحو: عِدَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ع – ل +نَ] ⟵ نحو : عِدْنَ

[تحذف فاؤه إذا كانت واوًا، وعين مضارعه مكسورة].

ج-2 في الأمر: [عين المضارع مفتوحة أو مضمومة] ⟵ (فَعَلَ – يَفْعَلُ).

بنية الفعل مع (أنتَ) = [أُ-ف-عُ-ل] ⟵ نحو: أُوْجُل

بنية الفعل مع (أنتما) = [أُ-ف- عُ – ل + ا] ⟵ نحو: أُوْجِلاَ

بنية الفعل مع (أنتم) = [أُ-ف-عُ – ل +وا] ⟵ نحو: أُوْجُلُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [أُ-ف-عُ – ل + ي] ⟵ نحو: أُوْجِلِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [أُ-ف-عُ – ل + ا] ⟵ نحو: أُوْجِلاَ

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [أُ-ف-عُ – ل +نَ] ⟵ نحو : أُوْجُلْن

[لا يحذف تغيير مع المثال مضمون/ مفتوح العين في المضارع].

الأجوف: [معتلّ الوسط (العين)]

أ-الماضي:

بنية الفعل مع (هو)= [فَ – ا – لَ+هـ] ⟵ نحو : قَالَ/بَاعَ/بَاتَ

بنية الفعل مع (هما) = [فَ – ا –ل + ا] ⟵ نحو :قَالاَ/بَاعَا/بَاتَا

بنية الفعل مع (هم) = [فَ – ا- ل + وا] ⟵ نحو :قَالُوا /بَاعُوا/بَاتُوا

بنية الفعل مع (هي) = [فَ – ا – ل + ت] ⟵ نحو : قَالتْ/بَاعتْ/بَاتتْ

بنية الفعل مع (هما) = [فَ – ا – ل + ت ا]⟵ نحو : قَالتَا/بَاعتَا/بَاتتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [فَ – ل + ن] ⟵ نحو: قُلْنَ/بِعن/بِتْن

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فُ- ل+ت] ⟵ نحو: قُلْتَ/بِعْتَ/بتَّ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ –ل + ت م ا] ⟵ نحو: قُلْتُمَا/بِعتُما/بِتُّما

بنية الفعل مع (أنتم) = [فُ–ل + تُ مْ] ⟵ نحو: قُلْتُم/بِعْتُم/بِتُّم

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فُ –ل + تِ] ⟵ نحو: قُلْتِ/بِعْتِ/بِتِّ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ –ل + تُ م ا] ⟵ نحو: قُلتما/بِعتما/بتّما

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فُ–ل +ت نّ] ⟵ نحو : قُلتُنّ / بِعتُنّ/بِتنّ

بنية الفعل مع (أنا) = [فُ – ل + تُ]⟵ نحو: قُلتُ/ بِعتُ/ بِتُّ

بنية الفعل مع (نحن) = [فُ – ل +ن ا]⟵ نحو : قُلنا/بِعنَا/بِتنَا

[يحذف حرف العلّة مع الضّمائر (هنّ-أنتَ-أنتما-أنتم-أنتِ-أنتما/أنتنّ-أنا-نحن)].

ب-1 المضارع: (فَعَلَ – يَفْعُل)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – ف-وِ – ل+ه] ⟵ نحو : يَقُول

بنية الفعل مع (هما) = [ي – ف-و –ل + ا ن] ⟵ نحو :يقولان

بنية الفعل مع (هم) = [ي – ف-و ل + ون] ⟵ نحو :يَقُولُون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – ف-و– ل+ه] ⟵ نحو : تَقُول

بنية الفعل مع (هما) = [ي – ف-و– ل+ا ن]⟵ نحو : تَقُولاَن

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – ف- ل + ن] ⟵ نحو: يَقُلن

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ف-و-ل+ه] ⟵ نحو: تَقُول

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –ف- و– ل + ا ن] ⟵ نحو: تَقُولاَن

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ف-و – ل +و ن] ⟵ نحو: تَقُولُون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [ت – ف-و – ل + ي ن] ⟵ نحو: تَقُولِين

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– ف-و – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَقُولاَن

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت-ف – ل +ن] ⟵ نحو : تَقُولْنَ

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – ف-و – ل]⟵ نحو: أَقُول

بنية الفعل مع (نحن) = [ن-ف – و– ل]⟵ نحو : نَقُول

[تحذف حرف العلّة (الواو) مع (هنّ – أنتنّ)].

ب-2 المضارع: (فَعَلَ – يَفْعِلُ)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – فِ- يِ – ل] ⟵ نحو : يَبِيعُ

بنية الفعل مع (هما) = [ي – فِ-ي –ل + ا ن] ⟵ نحو :يبِيعانِ

بنية الفعل مع (هم) = [ي – ف-ي ل + ون] ⟵ نحو :يَبِيعُونَ

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – ف- ي– ل] ⟵ نحو : تَبِيعُ

بنية الفعل مع (هما) = [ت – فِ-ي– ل+ا ن]⟵ نحو : تَبِيعان

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – فِ- ل + ن] ⟵ نحو: يَبِعْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-فِ-ي-ل] ⟵ نحو: تَبِيعُ

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –فِ- ي – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَبِيعَانِ

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – فِ-ي – ل +ون] ⟵ نحو: تَبيعون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – فِ-ي – ل + ي ن] ⟵ نحو: تَبِيعِينَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– فِ- ي – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَبيعان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت- فِ – ل +ن] ⟵ نحو : تَبعن

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – فِ- ي – ل]⟵ نحو: أَبيع

بنية الفعل مع (نحن) = [ن- فِ – ي – ل]⟵ نحو : نَبيع

[يحذف حرف العلّة (الياء) مع (هنّ – أنتنّ)].

ب-3 المضارع: (فَعَلَ – يَفْعِلُ)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – فَ- ا – ل] ⟵ نحو : يَباتُ

بنية الفعل مع (هما) = [ي – فَ- ا –ل + ا] ⟵ نحو :يَبَاتَا

بنية الفعل مع (هم) = [ي – فَ- ا -ل + وا] ⟵ نحو :يَباتُوا

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – فَ- ا – ل] ⟵ نحو : تَبَاتُ

بنية الفعل مع (هما) = [ت – فَ- ا – ل+ا]⟵ نحو : تَبَاتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – فَ- ل + ن] ⟵ نحو: يَبِتْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-فَ-ا-ل] ⟵ نحو: تَباتُ

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –فَ- ا – ل + ا] ⟵ نحو: تَباتا

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – فَ-ا – ل +وا] ⟵ نحو: تَباتُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – فَ- ا – ل + ي ن] ⟵ نحو: تَباتِينَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– فَ- ا – ل + ا ن] ⟵ نحو: تَباتَان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت- فَ – ل +ن] ⟵ نحو : تَبَتْنَ

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – فَ- ا – ل]⟵ نحو: أَباتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [ن- فَ – ا – ل]⟵ نحو : نَباتُ

[تحذف حرف العلّة (الألف) مع (هنّ – أنتنّ)].

ج-1 الأمر: [فَعَلَ – يَفْعَلُ]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فُ-ل] ⟵ نحو: قُلْ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ- و– ل + ا] ⟵ نحو:قُولاَ

بنية الفعل مع (أنتم) = [فُ- و– ل +وا] ⟵ نحو: قُولُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فُ- و– ل + ي] ⟵ نحو:قُولِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [فُ- و– ل + ا] ⟵ نحو: قُولاُ

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فُ- ل +نَ] ⟵ نحو : قُلْنَ

[يحذف حرف العلّة (الواو) مع: (أنت- أنتنّ)].[مع ضمّ أول الفعل ُ.]

ج-2 الأمر: [فَعَلَ- يَفْعِلِ]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فِ-ل] ⟵ نحو: بِعْ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فِ- ي – ل + ا] ⟵ نحو: بِيعَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فِ- ي – ل +وا] ⟵ نحو: بِيعُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فِ-ي – ل + ي] ⟵ نحو:بِيعِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [فِ-ي – ل + ا] ⟵ نحو: بِيعَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فِ – ل +نَ] ⟵ نحو : بِعْنَ

[يحذف حرف العلّة (الياء) مع: (أنتَ-أنتنّ)، مع كسر أول الفعل ِ.)].

ج-3 الأمر: [فَعَلَ- يفعَل]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فَ-لْ] ⟵ نحو: بَتْ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ- ا – ل + ا] ⟵ نحو: بَاتَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فَ- ا – ل +وا] ⟵ نحو: بَاتُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فَ- ا – ل + ي] ⟵ نحو:بَاتِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ- ا – ل + ا] ⟵ نحو: باتَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فَ – ل +نَ] ⟵ نحو : بِتْنَ

[يحذف حرف العلّة (الألف) مع: (أنتَ-أنتنّ)، مع فتح أوّل الفعل (َ)].

النّاقص [معتلّ الآخر (اللاّم)]

1- الماضي :

بنية الفعل مع (هو)= [فَ- عَ –ا (ى)] ⟵ نحو : دَعَا [1]- سَعَى[2] - رَمَى[3]

1 - أصل الفعل (دَعَوَ)، لأنّ مصدره(دعوة). قلبت الواو ألفا لوقوعها متحركة بعد فتحة.

2 - أصل الفعل (سَعَيَ)؛ لأنّ مصدره (سَعْيٌ). قلبت الياء ألفا، لوقوعها متحركة بعد فتح، وتكتب ألفا مقصورة؛ نسبة لأصلها اليائيّ.

3 - أصل الفعل (رَمَيَ)؛ لأنّ مصدره (رَمْيٌ). قلبت الياء ألفا لوقوعها متحركة بعد فتح، وتكتب ألفا مقصورة نسبة إلى أصلها اليائيّ.

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- عَ – وَ(ي)+ا] ⟵ نحو :دَعَوَا-سَعَيَا-رَمَيَا

بنية الفعل مع (هم) = [فَ- عَ + وا] ⟵ نحو :سَعَوْا – سَعَوْا- رَمَوْا

بنية الفعل مع (هي) = [فَ- عَ – ت] ⟵ نحو : دَعَتْ – سَعَتْ – رَمَتْ

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- عَ – + ت ا]⟵ نحو : دَعَتَ – سَعَتَا – رَمَتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [فَ- عَ-وْ(يْ) + ن] ⟵ نحو:دَعَوْن- سَعَيْنَ- رَمَيْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [فَ-عَ-و (ي) + ت] ⟵ نحو: دَعَوْتَ – سَعَيْتَ – رَمَيْتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ-عَ-و (ي) + تُ م ا]⟵ نحو: دعَوْتُما – سَعَيْتُمَا – رمَيتُمَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فَ- ع – و(ي) +تُ م] ⟵ نحو: دَعَوْتُمْ – سَعَيْتُمْ – رَمَيْتُم

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – فَ- ا – و(ي)+تِ] ⟵ نحو: دَعوتِ- سعيْتِ- رميْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ- ع – و(ي) + تُ م ا] ⟵ نحو: دعوتُما – سعيْتُما – رمَيْتُما

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فَ – ع –و(ي)+تُ نّ] ⟵ نحو : دعوتُنَّ – سعيتُنّ - رميتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = [فَ- ع – و(ي)+تُ]⟵ نحو: دعوْتُ – سعيْتُ - رميْتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [فَ – ع – و(ي)+ن ا]⟵ نحو : دعونَا – سعيْنَا – رميْنَا

[تحذف حرف العلّة مع (هم – هي- هما) ويكتب مع بقية الضمائر إمّا (وَاوًا، أوياءً حسب أصل الفعل].

1المضارع: (فَعَلَ – يَفْعُل)

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – فَ- عُ – و] ⟵ نحو : يَدْعُو

بنية الفعل مع (هما) = [ي – فَ- عُ – و+ ا ن] ⟵ نحو :يَدْعُوَان

بنية الفعل مع (هم) = [ي – فَ- عُ - و+ ون] ⟵ نحو :يَدعُون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – فَ- ع – و] ⟵ نحو : تَدعُو

بنية الفعل مع (هما) = [ت – فَ- ع – و+ا ن]⟵ نحو : تَدعُوان

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – فَ- ع - و+ ن] ⟵ نحو: يَدعُون

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ف-ع- و] ⟵ نحو: تَدعُو

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –ف- ع – و+ ا ن] ⟵ نحو: تَدعُوَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ف- ع + ون] ⟵ نحو: تَدعُون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – ف- ع + ي ن] ⟵ نحو: تَدعِين

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– ف- ع – و+ ا ن] ⟵ نحو: تَدعُوَان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت- ف – ع - و+ن] ⟵ نحو : تَدعُون

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – فَ- ع – و]⟵ نحو:أدعُو

بنية الفعل مع (نحن) = [ن- فَ – ع – و]⟵ نحو : ندعُو

[يحذف حرف العلّة (الواو) مع (هم – أنتم- أنتِ)]

ب-2 المضارع: [فَعَلَ – يفعِل]

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – فَ- عِ – ي] ⟵ نحو : يَرْمِي

بنية الفعل مع (هما) = [ي – فَ- عِ – ي + ا ن] ⟵ نحو :يَرْمِيَان

بنية الفعل مع (هم) = [ي – فَ- ع + ون] ⟵ نحو :يَرمُون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – فَ- ع – ي] ⟵ نحو : تَرمي

بنية الفعل مع (هما) = [ت – فَ- ع – ي+ا ن]⟵ نحو : تَرمِيان

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – فَ- ع - ي+ ن] ⟵ نحو: يَرمينَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ف-ع- ي] ⟵ نحو: تَرمِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –ف- ع – ي + ا ن] ⟵ نحو: تَرميان

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ف- ع + ون] ⟵ نحو: تَرمُون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – ف- ع + ي ن] ⟵ نحو: تَرمِين

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– ف- ع – ي + ا ن] ⟵ نحو: تَرميان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت- ف – ع - ي+ن] ⟵ نحو : تَرمين

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – فَ- ع – ي]⟵ نحو:أرمي

بنية الفعل مع (نحن) = [ن- فَ – ع – ي]⟵ نحو : نرمي

[يحذف حرف العلّة (الياء) مع (هم – أنتم- أنتِ)]

ب-3 المضارع: [فَعَلَ – يفعَل]

بنية الفعل مع (هو)= [يَ – فَ- ع – ي] ← نحو : يَسْعى

بنية الفعل مع (هما) = [ي – فَ- ع – ي + ا ن] ← نحو :يَسعيان

بنية الفعل مع (هم) = [ي – فَ- ع + ون] ← نحو :يَسعون

بنية الفعل مع (هي) = [تَ – فَ- ع – ي] ← نحو : تَسعَى

بنية الفعل مع (هما) = [ت – فَ- ع – ي+ا ن]← نحو : تَسعَيَان

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي – فَ- ع - ي+ ن] ← نحو: يَسعيْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [تَ-ف-ع- ي] ← نحو: تَسعى

بنية الفعل مع (أنتما) = [تَ –ف- ع – ي + ا ن] ← نحو: تَسعيان

بنية الفعل مع (أنتم) = [تَ – ف- ع + ون] ← نحو: تَسعُوْن

بنية الفعل مع (أنتِ) = [تَ – ف- ع + ي ن] ← نحو: تَسعَيْن

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت– ف- ع – ي + ا ن] ← نحو: تَسعيَان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت- ف – ع - ي+ن] ← نحو : تَسعَيْن

بنية الفعل مع (أنا) = [أ – فَ- ع – ي]← نحو:أسعى

بنية الفعل مع (نحن) = [ن- فَ – ع – ي]← نحو : نسعَى

[يحذف حرف العلّة (الألف) مع (هم – أنتم- أنتِ)]

ج-1 الأمر: [فَعَلَ – يَفْعُل]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [أُ-ف-عُ] ← نحو: أُدعُ

بنية الفعل مع (أنتما) = [أُ- ف – ع-و + ا] ← نحو:أُدعُوَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [أُ- ف- ع +وا] ← نحو: أُدعُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [اِ-فُ- ع + ي] ← نحو:اِدْعي

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-فُ- ع – و+ ا] ← نحو: أُدعُوَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [اِ-فُ- ع-و +نَ] ⟵ نحو : اُدعُون

[يحذف حرف العلّة (الواو) مع: (أنتَ- أنتم- أنتِ)] [مع ضمّ أول الفعل].

ج-2 الأمر: [فَعَلَ - يَفْعِل]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [اِ-ف-ع] ⟵ نحو: اِرْمِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-ف- ع-ي + ا] ⟵ نحو: اِرميا

بنية الفعل مع (أنتم) = [اِ-فِ- ع +وا] ⟵ نحو: اِرمُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [اِ-ف- ع + ي] ⟵ نحو:اِرمِي

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-فِ-ع – ل -ي+ ا] ⟵ نحو: اِرميَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [اِ-ف – ع -ي+نَ] ⟵ نحو : اِرمِينَ

[يحذف حرف العلّة (الياء) مع: (أنتَ-أنتم-أنتِ)].

ج-3 الأمر: [فَعَلَ- يفعَل]

بنية الفعل مع (أنتَ) = [اِ-ف-عَ] ⟵ نحو: اِسْعَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-ف- عَ-ي + ا] ⟵ نحو: اِسْعَيا

بنية الفعل مع (أنتم) = [اِ-فِ- عَ +وا] ⟵ نحو: اِسعَوْا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [اِ-ف- عَ + ي] ⟵ نحو:اِسْعَي

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-فِ-عَ – ل -ي+ ا] ⟵ نحو: اِسعيَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [اِ-ف – عَ -ي+نَ] ⟵ نحو : اِسْعيْن

[يحذف حرف العلّة (الياء) مع: (أنتَ-أنتم- أنتِ)].

-الّلفيف المفروق:

أ- الماضي:

بنية الفعل مع (هو)= [فَ- عَ – ى] ⟵ نحو : وَفَى

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- ع – ي+ا] ⟵ نحو :وفَيَا

بنية الفعل مع (هم) = [فَ- ع + وا] ⟵ نحو :وفَوْا



بنية الفعل مع (هي) = [فَ- ع – تْ] ⟵ نحو : وَفَتْ

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- ع – + ت ا]⟵ نحو : وفتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [فَ- ع-يْ + ن] ⟵ نحو:وَفَيْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [ف-ع-ي + ت] ⟵ نحو: وَفَيْتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف-عَ-ي + تُ م ا]⟵ نحو: وَفَيْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فَ- ع – ي +تُ م] ⟵ نحو: وَفَيْتُمْ

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فَ- ع – ي+تِ] ⟵ نحو: وَفَيْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ- ع – ي + تُ م ا] ⟵ نحو: وَفَيْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فَ – ع –ي+تُ نّ] ⟵ نحو : وفَيتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = [فَ- ع – ي+تُ]⟵ نحو: وَفَيْتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [فَ – ع – ي+ن ا]⟵ نحو : وَفَيْنَا

[يحذف حرف العلّة (لام الفعل) مع: (هم-هي-هما)].

ب- في المضارع:

بنية الفعل مع (هو)= [فَ- عَ – ى] ⟵ نحو : يَفِي

بنية الفعل مع(هما) = [فَ- ع – ي+ا ن] ⟵ نحو :يَفِيان

بنية الفعل مع(هم) = [فَ- ع -ي+ ون] ⟵ نحو :يفون

بنية الفعل مع(هي) = [تَ- ع – ي] ⟵ نحو : تفِي

بنية الفعل مع(هما) = [ت- ع – ي- ا ن]⟵ نحو : تفِيان

بنية الفعل مع(هنّ) = [ي- ع-ي + ن] ⟵ نحو:يَفِينَ

بنية الفعل مع(أنتَ) = [ت-ع-ي] ⟵ نحو: تَفِي

بنية الفعل مع(أنتما) = [ت-ع-ي + ا ن]⟵ نحو: تَفيان

بنية الفعل مع(أنتم) = [ت- ع +ون] ⟵ نحو: تَفُون

بنية الفعل مع(أنتِ) = [ت- ع + ي ن] ⟵ نحو: تفِين

بنية الفعل مع(أنتما) = [ت- ع – ي + ا ن] ⟵ نحو: تَفِيان

بنية الفعل مع(أنتنّ) = [تَ – ع –ي+ ن] ⟵ نحو : تَفِين

بنية الفعل مع(أنا) = [أ+ ع – ي]⟵ نحو: أَفِي

بنية الفعل مع (نحن) = [نَ + ع – ي]⟵ نحو : نَفِي

[يحذف حرف العلّة (فاء الفعل) مع كل الضّمائر /يحذف حرف العلّة (لام الفعل) مع(هم-أنتم-أنتِ)].

ج- الأمر:

بنية الفعل مع (أنتَ) = [عِ] ⟵ نحو: فِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ع-ي + ا] ⟵ نحو: فِيَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [ع +وا] ⟵ نحو: فُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = ع + ي] ⟵ نحو:رفي

بنية الفعل مع (أنتما) = [ع – ي + ا] ⟵ نحو: رفيا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ع-ي +ن] ⟵ نحو : رفين

[يحذف حرف العلّة (فاء الفعل): مع كل الضّمائر /يحذف حرف العلّة الثّاني (لام الفعل) مع: (أنْتَ- أنتم- أنتِ)].

اللفيف المقرون:

أ- الماضي :

بنية الفعل مع (هو)= [ف- ع – ل] ⟵ نحو : طَوَى

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- ع – ل+ا] ⟵ نحو :طَويَا

بنية الفعل مع (هم) = [فَ- ع + وا] ⟵ نحو :طَوَوْا

بنية الفعل مع (هي) = [فَ- ع – ل+تْ] ⟵ نحو : طَوَيَتْ

بنية الفعل مع (هما) = [فَ- ع – + ت ا]⟵ نحو : طَوَتَا

بنية الفعل مع (هنّ) = [فَ- ع-ل+ ن] ⟵ نحو:طَوَيْنَ

بنية الفعل مع (أنتَ) = [ف-ع-ل + ت] ⟵ نحو: طَوَيتَ

بنية الفعل مع (أنتما) = [ف-عَ-ل + تُ م ا]⟵ نحو: طَويْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [فَ- ع – ل +تُ م] ⟵ نحو: طَويْتُمْ

بنية الفعل مع (أنتِ) = [فَ- ع – ل+تِ] ⟵ نحو: طَويْتِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [فَ- ع – ل + تُ م ا] ⟵ نحو: طَويْتُمَا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [فَ – ع –ل+تُ نّ] ⟵ نحو : طَويْتُنّ

بنية الفعل مع (أنا) = [فَ- ع – ل+تُ]⟵ نحو: طَويْتُ

بنية الفعل مع (نحن) = [فَ – ع – ل+ن ا]⟵ نحو : طَويْنَا

[يحذف حرف العلّة الثّاني [لام الفعل) مع: (هم-هما)].

ب- المضارع:

بنية الفعل مع (هو)= [ي+ف- ع – ل] ⟵ نحو : يطَوِي

بنية الفعل مع (هما) = [ي+فَ- ع – ل+ا ن] ⟵ نحو :يَطوِيَان

بنية الفعل مع (هم) = [ي+فَ- ع -ل+ ون] ⟵ نحو :يطوون

بنية الفعل مع (هي) = [ت+فَ- ع – ل] ⟵ نحو : تطوي

بنية الفعل مع (هما) = [ت+فَ- ع – + ا ن]⟵ نحو : تطويان

بنية الفعل مع (هنّ) = [ي+فَ- ع-ل+ ن] ⟵ نحو:يطوين

بنية الفعل مع (أنتَ) = [ت+ف-ع-ل] ⟵ نحو: تَطوي

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت+ف-عَ-ل + ا ن]⟵ نحو: تطويان

بنية الفعل مع (أنتم) = [ت+فَ- ع – ل +و ن] ⟵ نحو: تطوون

بنية الفعل مع (أنتِ) = [ت+ فَ- ع +ي ن] ⟵ نحو: تطوين

بنية الفعل مع (أنتما) = [ت+فَ- ع – ل + ا ن] ⟵ نحو: تطويان

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [ت+فَ – ع –ل+ ن] ⟵ نحو : تطوين

بنية الفعل مع (أنا) = [أ+فَ- ع – ل]⟵ نحو: أطوي

بنية الفعل مع (نحن) = [ن+فَ – ع – ل]⟵ نحو : نطوي

[يحذف حرف العلّة الثّاني [لام الفعل) مع: أنتِ فقط].

ج- الأمر:

بنية الفعل مع (أنتَ) = [اِ-ف-ع] ← نحو: اِطوِ

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-ف- ع-ل + ا] ← نحو: اِطوِيَا

بنية الفعل مع (أنتم) = [اِ-ف- ع -ل+و ا] ← نحو: اِطوُوا

بنية الفعل مع (أنتِ) = [اِ-ف- عَ + ي] ← نحو: اِطوي

بنية الفعل مع (أنتما) = [اِ-فِ-عَ – ل + ا] ← نحو: اِطوِيا

بنية الفعل مع (أنتنّ) = [اِ-ف – عَ -ل+نَ] ← نحو : اِطوين

[يحذف حرف العلّة الثّاني (لام الفعل) مع: أنتَ - أنتَ)].

بعد عرض المعالم اللسانيّة التي يمكن الاسترشاد بها في بناء الدّرس الصّرفيّ المعاصر، ندعّم أواصر المعالم بآليّات وتقنيّات تنقل الرّوافد اللّسانيّة إلى ضفّة التّقنيّة من بابها الواسع، فالحاسوب و الشّبكة العالميّة (الأنترنت)، يسترفدون مختلف الطاقات الفاعلة في بلورة فضاء تفاعليّ، يؤسّس لتصوّر علميّ تعليمي-تعلمي تيسيريّ ، ولعلّ مشروع قطرب لتصريف أفعال اللّغة العربيّة، لأحسن رافد تقنيّ جزائريّ معاصر للدّرس الصّرفيّ العربيّ.

5- **مشروع قطرب لتصريف أفعال اللّغة العربيّة:**

وهو برنامج مفتوح المصدر، يقوم بتصريف الأفعال المدخلة مع بعض المعلومات الضّروريّة لتوليد جميع أشكال التّصريف في الأزمنة المختلفة.

1-5 هدف البرنامج؛

تمكين تصريف الأفعال العربيّة تصريفا آليّا مبسّطا. بهذا البرنامج جزء من المشروع المدقّق الإملائي العربيّ، ويهدف إلى دراسة سلوك الافعال العربيّة، من أجل توفير ميزة التّعرف على الافعال المتصرّفة، والكشف عن أصلها، ومن ثمّ تدقيقها إملائيّا أو البحث عنه

2-5 ما يمكن أن يقدّمه البرنامج :

- تصريف الفعل في الماضي المعلوم، والمجهول، والمضارع المعلوم، والمجهول، والأمر.
- تصريف الفعل في المضارع المؤكّد، والأمر المؤكّد، والمضارع المنصوب والمجزوم.
- معالجة الألفات، والهمزات، والإدغام، ووظائف الإعلال.
- تمّ معالجة تصريف الأفعال التّي على غرار فاعل في الماضي المبني للمجهول فوعل..

• تمّ معالجة إدغام التّاء، والنّون في الأفعال المنتهية بهما مثل: سكت، سكن، مع اللّواحق سكتُّ، سكنا وذلك في الإطار العام للإدغام.

تمّ معالجة الفعل المضعّف بتحويله إلى فعل مفكّك، ينصرف مثل الفعل الصّحيح، ومن ثمّ يدغم ما يمكن إدغامه.

• معالجة الأفعال المعتلّة.

• تبسيط وظائف التّصريف في كلّ زمن.

• نتائج مطابقة لدليل تصريف الأفعال(في مشروع أيسبل)

• انتظام تصريف الأفعال المهموزة، والمعتلّة بنفس الطريقة[1]

3-5 كيفيّة استخدام برنامج قطرب:

يتمّ الدّخول لبرنامج قطرب لتصريف أفعال اللّغة العربيّة عبر الرّابط أسفل الصفحة، هذا في حالة ما إذا كانت القاعة متوفّرة على تقنيّة الواي فاي، أمّا إذا كان غير ذلك فيتمّ تحميل البرنامج على الحاسوب ليتمّ استخدامه وقت الحاجة التّعليميّة.

وفيما يلي شرح تطبيقيّ على البرنامج لتصريف فعل كتب(على سبيل المثال) في كلّ الأزمنة ومخطّط[2] توضيحي للخوارزميّة التي يشتغل عليها البرنامج.



1 - لتحميل البرنامج على الويندوز : http ://sourceforge.net/projects/qutr...a.rip/download مطوّرو البرنامج: برمجة الخوارزميّة: طه زروقي، برمجة الويب: مصطفى عمارة، تصميم الشّعار:عصام حمو.
2 - طه زروقي وعماربالة، برنامج قطرب لتصريف الأفعال العربيّة، خوارزميّة جديدة مبسّطة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، المدرسة الوطنيّة العليا للإعلام الآلي، الجزائر، النّدوة الدّوليّة السّادسة لعلوم وهندسة الحاسوب،2010،ص3.

a_balla@esi.dz taha_zrrouki@gawab.com

قطرب: تصريف الأفعال العربية

ملف تحرير عرض أدوات مساعدة

كَتَبَ
كَتَبَ-يَكْتِبُ(كسرة)
تصريف
كل الأزمنة
متعدى
خيارات

المبنى للمعلوم | المبنى للمجهول | خصائص الفعل

	الماضي المعلوم	المضارع المعلوم	المضارع المجزوم	المضارع المنصوب	المضارع المؤكد الثقيل	الأمر	الأمر
أنا	كَتَبْتُ	أَكْتُبُ	أَكْتُبْ	أَكْتُبَ	أَكْتُبَنَّ		
نحن	كَتَبْنَا	نَكْتُبُ	نَكْتُبْ	نَكْتُبَ	نَكْتُبَنَّ		
أنت	كَتَبْتَ	تَكْتُبُ	تَكْتُبْ	تَكْتُبَ	تَكْتُبَنَّ	اُكْتُبْ	اُكْتُبَنَّ
أنتِ	كَتَبْتِ	تَكْتُبِينَ	تَكْتُبِي	تَكْتُبِي	تَكْتُبِنَّ	اُكْتُبِي	اُكْتُبِنَّ
أنتما	كَتَبْتُمَا	تَكْتُبَانِ	تَكْتُبَا	تَكْتُبَا	تَكْتُبَانِّ	اُكْتُبَا	اُكْتُبَانِّ
أنتما مؤ	كَتَبْتُمَا	تَكْتُبَانِ	تَكْتُبَا	تَكْتُبَا	تَكْتُبَانِّ	اُكْتُبَا	اُكْتُبَانِّ
أنتم	كَتَبْتُمْ	تَكْتُبُونَ	تَكْتُبُوا	تَكْتُبُوا	تَكْتُبُنَّ	اُكْتُبُوا	اُكْتُبُنَّ

مزايا وآليّة البرنامج:

يوفّربرنامج قطرب الذي يستخدم الخوارزميّة السّابقة:

- تقديم المساعدة للمستخدم لتحديد بيانات الفعل المدخل، ولا سيما الفعل الثّلاثيّ.
- تقديم اقتراحات للمستخدم عند تصريف فعل ثلاثي ما، كاقتراح الأبواب الأخرى لتصريف الفعل.
- تقديم الاقتراحات عند كتابة فعل خاطئ.
- إمكانيّة تصدير النّتائج إلى صيغ مختلفة [1] XML،Latex،Text،Html

هل تقصد؟	خطأ في كتابة الفعل
ضَرَبَ يَضْرَبُ	اضرب
ضَرُبَ يَضْرُبُ	هل تقصد؟
ضَرَبَ = ضَرَبَ – يَضْرِبُ	أضرب
يبيّن الشّكل اقتراح أبواب أخرى لتصريف الفعل الثلاثي ضرب	**يبيّن الشّكل اقتراح تصحيح للفعل المدخل الخاطئ**

1- ينظر: طه زروقي، وعماربالة، المرجع نفسه، ص 09 ، للاستزادة: طه زروقي، عماربالة، برنامج قطرب لتصريف الأفعال العربية أداة تعليم التّصريف، المجلس الأعلى للغة العربية، المدرسة الوطنية العليا للإعلام الآلي بالجزائر، ندوة منهاج تعليم العربية وتعلمها، الاختيارات النظرية وكيفية تطبيقها.

باب التصريف
الثلاثي
الفعل
لزوم متعدي
ثلاثي
غير ثلاثي
تشكيل
تشكيل آلي
المعالجة الصوتية
توحيد الهمزة
الكتابة الصوتية لحروف العلة والحركات
معالجة الإدغام
لازم
متعدي
المبني للمعلوم
المبني للمجهول
توليد جذوع التصريف
جذع لكل زمن
إسناد الفعل إلى ضمير في زمن
من أجل ضمير وزمن
إلصاق الزوائد
المعالجة النهائية
كتابة الهمزة
معالجة حروف العلة
الفعل متصرف مشكول

مخطّط توضيحيّ للخوارزميّة التي يشتغل عليها برنامج قطرب

6- الخاتمة:

إنّ ما عرضناه من معالم للدّرس الصّرفيّ العربيّ المعاصر، يعدّ ركيزة للانطلاق إلى تطبيقات لسانيّة وحاسوبيّة مهمّة، تنقل الباحث والمتعلم على حدّ سواء، إلى فضاء غامر بمنابع المعرفة اللسانيّة والصّرفيّة - على وجه الخصوص- ، وثريّ بآليات بحثيّة وتعليميّة/ تعلميّة تفاعليّة، وتيسيريّة.

ولعلّ الحاسوب، وما ينضوي عليه من شبكات؛ يعدّ الرّكيزة الأساسيّة الّتي تعنى بتأصيل الذّات الثّقافيّة للمجتمع، وذلك ضمانا لاستمراره، ووجوده، وتواصل أجياله، وحماية حقوقه، والذّود عن قيمه، وحمل رسالته للنّاس والإسهام في صناعة مستقبل البشريّة، والذّات العربيّة الأصيلة.

وعليه؛ نؤكّد على أهميّة التّقانات الحديثة، وضرورة تأمينها في المدارس والجامعات، وشتى المؤسّسات التّعليميّة و التّكوينيّة، وتيسير استعمالها.

-إقامة دورات تدريبيّة لمعلّمي اللّغة العربيّة في مراحل التّعليم كافة، لكيفيّة التّعامل مع الوسائل التّعليميّة وخاصّة الحاسوب .

- متابعة الإعداد التّربويّ لمعلّمي اللّغة العربيّة، على حسن استخدام الحاسوب في التّعليم.

- تشجيع معلّمي اللّغة العربيّة على اعتماد تكنولوجيا التّعليم في مهامّهم التّربويّة، بتخصيصهم درجات للعمل على الحاسوب بمهارة وكفاءة.

- دعم المشاريع المنجزة في إطار العلاج الآليّ للّغة العربيّة (أفرادا، ومؤسّسات) ، والتّنسيق فيما بينهم من خلال إقامة مؤتمرات، وندوات، بشكل دوريّ. مع تثمين الجهود ، واستثمارها بما يتناسب وتعليميّة اللّغة العربيّة.

- إدماج قسم اللّغة العربيّة في إطار مشاريع العلاج الآليّ للّغة، بالتّنسيق مع أقسام أخرى، من مثل قسم الإعلام الآليّ للاستفادة من التّطبيقات الحاسوبيّة.

- فتح آفاق بحثيّة على مستوى مشاريع الماستر والدّكتوراه، في العلاج الآلي للّغة العربيّة وتشجيع المهتمّين بالبرمجة لإعداد دروس يستفيد منها الطّالب الجامعيّ.

- إغناء المكتبة بشبكات الإنترنيت على أوسع نطاق لتمكين الباحث، والطّالب من المعلومة أينما وحين يريد.

- الاستمرار في ترقية مشاريع البحث في مجال العلاج الآلي للّغة العربيّة، ومختلف تطبيقاتها.

نأمل من وراء تقديم هذا العمل؛ تمكين المتعلّمين و الباحثين من تحقيق الوعي المتميّز للّغة العربيّة وتحقيق كامل المعرفة بها، باستثمار أحدث الوسائل، والتّقانات التّعليميّة الحديثة، وباستخدام أحدث الأساليب في تعلّمها، ممّا سيدفع بهم للابتكار، والتّجديد، بل وحبّ لغتهم ووطنهم.

قائمة المصادروالمراجع:

-أنطوان الدّحداح معجم تصريف الأفعال العربيّة، موسوعة الدّحداح في علم العربيّة، راجعه : جورج متري عبد المسيح ،مكتبة لبنان ناشرون، ط6 ،2012.

-أنطوان الدحداح، معجم قواعد اللّغة العربيّة، في جداول ولوحات زائد مسرد بالمصطلحات عربي إنكليزي فرنسي، المحقق: جورج متري عبد المسيح ، مكتبة لبنان ناشرون، ط7، 1996.

-طه زروقي وعمار بالة، برنامج قطرب لتصريف الأفعال العربيّة، خوارزميّة جديدة مبسّطة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، المدرسة الوطنيّة العليا للإعلام الآلي، الجزائر، النّدوة الدّوليّة السّادسة لعلوم وهندسة الحاسوب،2010.

-نايف خرمة وعلي حجاج، اللّغات الأجنبيّة تعليمها وتعلمها، عالم المعرفة،دط،الكويت،1988

-نبيل علي، اللّغة العربيّة والحاسوب(دراسة بحثية) تعريب-القاهرة- دط، 1988.

- a_balla@esi.dz taha_zrrouki@gawab.com

- http ://sourceforge.net/projects/qut..a.rip/download

بَلَاغَةُ السُّخريَة في رِوَايَة ((تَصْرِيحٌ بِضَيَاع)) لـ : سَمِير قَسِيمِي

- قراءة في المسكوت عنه-

د. بوجملين مصطفى

ملخص

تسعى هذه الورقة النقدية إلى النبش في خطاب (المسكوت عنه) في رواية ((تصريح بضياع)) للروائي (سمير قسيمي)؛ قصد استنطاق مظاهر السخرية فيها؛ وذلك عبر تقويض المقولات النّصية الساخرة للخلوص إلى الدلالات العميقة التي هدف إليها الروائي من جهة؛ وكذا الكشف عن جمالية السرد الساخر لديه.

بناء على ذلك فإنّنا نبسط سؤالا مركزيا مؤداه الآتي: ما **علامية السخرية في خطاب (المسكوت عنه) في رواية ((تصريح بضياع)) لـ: سمير قسيمي؟**

الكلمات المفتاحية:

ساهمت الرواية الجزائرية في إثراء المشهد السردي العربي المعاصر؛ وذلك عبر طرقها لثيمات متباينة قضاياها؛ وتوغّلها في مستجدات متشعبة مضامينها ودلالتها؛ وهي القضية التي أثارت فضول الأقلام النقدية للكشف عنها؛ وتبيان خصوصيتها المتّسمة بها.

بهذا، فإنّنا ارتأينا الوقوف عند مدونة روائية جزائرية؛ والموسومة بـ (تصريح بضياع) لمؤلّفها (سمير قسيمي) والتي تطبعها الجرأة في فضح تضاريس المعاناة التي عايشتها الشخصية الساردة؛ وتخصيصا داخل الإطار الشرطي والقضائي؛ إذ رأيناها منتقدة لسلوكيات شخصياتهما عبر تقنية الخطاب الساخر -الذي هو عماد قراءتنا النقدية-.

وعليه، فإنّ مدار ورقتنا البحثية يتلخّص في المقاربة النقدية الآتية:
إنّ السخرية في أبسط تعاريفها هي « الكلام الذي يذكر في غير سياق التواصل المتعارف عليه بهدف النيل سلبا من مقولة أو فكرة أو معتقد أو كائن، فيكسر تواتر مسار الحديث من المسار الجدّ إلى مسار هزل وهو فن يرسم الضحكة على الوجوه، ولكنّه يورث جرحا (...) على عكس التندّر الذي لا يهدف من وراءه إلى الإهانة»[1]. ويعرّف أسلوب (السخرية) بأنّه «كوميديا سوداء تعكس أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية ويقدّمها بقالب ساخر يرسم البسمة على الوجه، ويضع خنجرا في القلب»[2].

1 - فاتن حسين، مفهوم التهكّم في نصوص محمد الماغوط المسرحية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع1 ص 213-214

2 - شمسى واقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، دراسات الأدب المعاصر، إيران، ع12،ص102.

كما نجد (عبد الحليم حنفي) محدّدا مفهومها عبر قوله: «السخرية أسلوب أو سلاح عدائي، ومهما صغرت درجاتها، أو كبرت، ويتميّز عن غيره من أساليب العداء، بأنّه مصوغ بروح الفكاهة، وأسلوبها»[1].

ولقد تعرّض (قحطان التميمي) لتيمة السخرية ورأى أنّها ((طريقة تعبيرية متطوّرة، توسّل بها الشعراء لنقد الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والسير الفردية، والنيل منها بأسلوب يترفّع عن الشتيمة، والسباب المحض ويتنزّه عن القذف، والإيغال في الفحش، ورفث القول))[2].

ويجدر التنويه أيضا إلى أنّ هذا المصطلح يظلّ مشتركا مع مسمّى (التهكم) ((في كونهما يدلّان على الهزء والتكبّر والشعور بالأفضلية، أكثر من ذلك فهو يمثّل أقصى درجات السخرية، حيث يعظم الموقف النقدي وترتفع حدّة الإحساس بالمرارة))[3].

وتأسيسا على ما سبق ذكره، فإنّ محاورتنا النقدية لهذا الموضوع البحثي ستسعى إلى فضح دلائلية السخرية داخل غياهب المسكوت عنه شكلا والمستقرء دلالة- عند أبرز المقاطع السردية من رواية (تصريح بضياع) لـ: (محمد قسيمي)؛ والتي ألفيناها متقاطعة عموديا مع الموضوع المركزي؛ وبيان ذلك الشواهد السردانية الآتية:

1- « هكذا أنا حين أحب، أحب بكل تطرّف، وحين أكره أكره بكل تطرّف، ومن فرط تطرّفي أصبحت لا أسمع إلا صوتي، فأنا في نهاية المطاف نتاج النظام الواحد»[4].

هنا يمكن استخلاص ما سكت عنه في هذا الخطاب المتأجج المحموم من خلال الدوال المركزية الآتية (حب/ كره/ النظام الواحد)؛ حيث إنّ ثنائية (حب/ كره) المتضادة دلاليا تقودنا إلى مسألة مهمة مؤداها: «لا وجود لديموقراطية تسنح بالعزف على وتر الوسطية» ؛ إذ يوجد خطان مفترقان بشكل عكسي تضادي وهذا ما تجيب عنه المقولة المعروفة: ((إن أنت معنا فأنت قديس، وإن أنت ضدّنا فأنت إبليس)).

لهذا فإنّ الروائي قد سكت عن خطابه المأزوم من هذه المعادلة واكتفى بتقديم مؤشر دال عليها والمتمثل في جملة (النظام الواحد)؛ الذي يراه الروائي في خطابه (التحتي/الضمني) معوّقا لمسار تقدّم الفرد والجماعة والأمة بشتى أطيافها العرقية وتلوّناتها الفكرية، على اعتبار أنّه من طينة النخبة الجامعية المثقّفة.

2- « كان قصيرا قصرا ظاهرا، لا يليق بمن كان في مثل بنيته الضخمة، إلا أنّ ما أدهشني فيه

---

1 - مساعد بن سعد بن ضحيان الذبياني، السخرية في شعر عبد الله البردوني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى السعودية، 1431 هـ ص41

2 - المرجع نفسه، ص42.

3 - مشتوب سامية، السخرية وتجلّياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011/2012 . ص10

4 - سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009 . ص10

فعلا، هو كيف استطاع رغم قصره أن يلتحق بالشرطة، سؤال ما كنت لأطرحه لو تذكرت حين حاولت المشاركة في مسابقة الضباط ولم استدع حتى، ليس لأنّي افتقدت لشرط من شروط الالتحاق، بل لأنّي لم أملك واسطة تيسّر الأمر عليّ»[1].

يمكن استبيان المظهر التهكمي في هذا المقطع السردي عبر تلك النعوت الساخرة التي يصف من خلالها الروائي أحد شخصياته في الرواية (الشرطي)؛ حيث ألصقت به صفتي (القصر/الضخامة)، وهما في اجتماعهما يشكلان شكلا غير متناسق أو متجانس.

إنّ هذا التوصيف الذي عرضه الروائي قد لا يشي بالدلالة العميقة لمقصده، وهذا ما جعلنا نفضح ما سكت عنه من خلال قوله الذي فحواه عدم التحاقه بجهاز الشرطة لا لأمر يتعلق بجاهزيته الجسمانية أو الذهنية؛ بل لعدم وجود واسطة . لهذا فإنّه اكتفى بدال (واسطة) ليترك القارئ الواعي أمام تلك المواقف السلبية التي استشرت عبر الواسطة التي يراها الإنسان العادل شكلا فيه زيف وحيف لأنّها تنزع حقوق من يستحقها؛ والواسطة ستحيل وفق ذلك إلى مظاهر مذمومة من مثل : (الرشوة/ المحسوبية/ المصلحة الخاصة...وغيرها).

وفي لفتة دلالية أخرى فإنّ دال (سؤال) ورد في صيغة مفارقة تضاد؛ فالذي أراده الروائي – في نظرنا - هو أن هذه المسألة قد أجيب عليها، إلا أنّه يتظاهر بالتجاهل طارحا سؤاله على ذاته المفجوعة من تراكمية التعسف واللا عدل في منح المناصب والوظائف لأصحابها.

3- « لم يكن الأمل الذي استشعرته في المحكمة إلا أملا زائفا، فما زلت أعيش الاحتجاز..قلت لنفسي، وأنا أحاول قراءة الوثيقة التي أعطانيها الشرطي ليس رغبة في استجلاء الأمر بقدر ما كان رغبة في أن أشغل نفسي بشيء ما »[2].

- تتحدد القراءة التهكمية في هذا المقطع السردي عبر متواليات جملية تعج بدلالات عميقة تحمل الحدّة والوعي المتبصّر عند الروائي (سمير قسيمي)، وهي: (أملا زائفا/ ليس رغبة في استجلاء الأمر/ كان رغبة في أن أشغل نفسي).

لهذا فإنّ قراءتنا للمسكوت عنه في هذه الجمل تخلص إلى الآتي:

- إنّ وصف الأمل بالزيف يعني بطلانه واستبعاد وجوده، وهو من خلال ذلك يقدم رسالة تحسرّية مؤداها غياب الشهادة(الحقة/ المنجية/ الصادقة) داخل قاعة المحكمة التي تعتبر في أجندات الحكم العالمي أقوى سلطة فيه – السلطة القضائية-؛ لأنّها ترسي معالم العدل الذي يثبّت الملك، كما قال الفاروق (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه ((العدل أساس الملك)).

1 - المصدر نفسه. ص12

2 - المصدر نفسه. ص75

- إنّ العزوف عن التحري وكشف ما كتب في الوثيقة من لدن بطل الرواية المتّهم دون جناية معلومة معروفة لمؤشر خطير يقودنا إلى درجة الوعي الذي اختمر في ذهنية البطل – باعتبار انموذجا من النخبة ما دام أنّه وضّح مهنته كأستاذ جامعي في أحد السياقات النصية -، وهذا ما جعله غير آبه بالمكتوب ما دام عارفا بكاتبه، الذي لا يخرج من دائرة السلطة المنفّذة للقرارات التعسفية في حيّز يحكمه (قانون اللا قانون).

- إنّ مسألة اللامبالاة بالأحكام والقرارات لم تكن خاصية حدثت له فحسب؛ بل إنّ الفرد ينوب على الجماعة فيتكلم عنها بلسانه، وهو في ذلك يسخر من واقع تستشري فيه العلل والأسقام المدروسة المنظّمة من المركز.

- إنّ جعل الوثيقة الرسمية بمثابة ورقة للتسلية تشغل النفس وترنّح الخاطر هي سخرية تهكمية تحيل إلى الهيستيريا التي أشبعت في نفوس المستضعفين، الذين فقدوا (الثقة/ الوصال/ الهيبة/ الأمان) بالمركز، مما جعلهم يضحكون من أمريبكيهم، وكأن حالهم يتوافق مع قول الشاعر :

وكم في مصر من مضحكات *** ولكنّه ضحك كالبكاء

في سياق آخر نجد الروائي مسلّطا الضياء على نخبة مثقفة - حملت على عاتقها مهمة إرساء العدل وتثبيت أسسه بعيدا عن إملاءات زائفة تحمل الحيف والجور -، والمتمثلة في – المحامين-؛ حيث يتعرض لهم عبر خطاب تهكمي نصّه الآتي: «**كان يتقدّم نحو موكّله المفترض بخطى ثابتة بطيئة يميزها صوت الحديد الصادر من تحت حذائه الصيني المدعّم بصفيحة من الحديد، ليتحوّل رواق المحبوسين إلى ما يشبه محل حدادة بسبب ما تصدره نعال هؤلاء المتقدّمين بوقار يخفي لهفتهم على زبون قد يوفّر لهم ثمن بعض علب السجائر، ولربما ثمن حذاء صيني جديد**»[1] (9).

إنّ قراءتنا للمظهر التهكمي، وكذا استنباط المسكوت عنه في هذا المقطع النّصي تتأتى عبر الآتي:

- إنّ عبارة (موكّله المفترض) لا يمكن أن يستخدمها الروائي بشكل عفوي؛ حيث يجري الدوال اللفظية على سجيّتها؛ لأنّ دلالتها ههنا أعمق أدلّ؛ فهي تحمل شكلا أو مظهرا تهكميا أراده، وكأنّه يقول أنّ المحامي لم يعدّ آبها بحيثيات القضية كي يصنّف درجة الاتّهام التي وضعت لموكّله، أو يتعرف حتّى على شكله، لأنّ الافتراض في طبيعته الوهمية لا يقدّم لنا الوجوه بملامحها الواضحة؛ فهو يراها أرقاما ورموزا وكفى.

- إنّ توصيف تلك الجلبة التي أحدثتها قطع الحديد من نعال المحامي، والتي أشار إلى مصدرها بقوله: ((حذائه الصيني))، وهو يعني بشكل ضمني إلى ثمنها البخس؛ أي بتعبير آخر إلى تقشفه في اقتناء الجيد من اللباس، على الرغم من وجود ما يكفيه من مال لشراء الأحسن والأجود، ما دامت هذه المهنة فيها جني لمال وفير؛ ربما لقضية واحدة دون أخرى.

1 - المصدر نفسه. ص70

- تزيد النبرة التهكّمية أكثر حينما يصوّر الروائي تلك اللهفة التي تطبع هذه الشخصية القانونية فتجعلها باحثة عن اصطياد نفس انسانية لا يأبه إن كانت (ضحية/ متهمة)؛ لأنّ المهم هو أنّها زبون يستنزف ماله أمام عينه غير دار بمصيره أو حتّى بسير قضيته وهي عبارة عن ورقات يدبّج من خلالها المحامي محفظته الواسعة.

وفي ختام محاورتنا النقدية لجملة الاستشهادات السردية التي تبوح بتيمة (السخرية)؛ والتي استقرئت في بنيتها المضمرة -المسكوت عنها-، فإنّنا نخلص إلى جماع النتائج المستخلصة، والتي بيانها الآتي:

- السخرية تقنية جمالية تصوّغ للروائي إمكانات عدّة لتضمين مقاصده الخطابية المتنوّعة؛ والتي تظلّ مدلولاتها مشرعة ومتنوّعة بين القراء المتصّدين لها.

- شكّلت بنية القضاء حيزا مركزيا عند الروائي؛ إذا عمد إلى فضح صورته المشوّهة؛ وذلك عبر وصفه لمعاناة السارد داخل بهو المحكمة؛ حيث نقل لنا همومه وأحزانه المضمّنة في الخطاب المسكوت عنه؛ ذاك أنّ إقراره بالأمل الزائف بها هو بمثابة السخرية بطرائق سير جلساتها، والتباس أحكامها.

- انتقاد السارد لشخصية (الشرطي) لم يكن متعلّقا به كذات إنسانية تشغل ضمن عمل خاص موكل لها ولكن سهام نقده كانت متمركّزة حول بؤرة محمومة أطلق عليها مسمّى (الواسطة)؛ إذ رأيناه ساخرا ومستهجنا من استباحة تكريسها مجتمعيا. وبالتالي، فإنّ الجمل النصّية المسكوت عنها -ههنا- مقتضاها الآتي –استنباطا لا حصرا-: (الواسطة وسيلة لا أخلاقية تنخر الجسد المجتمعي/الواسطة أداة هدم لطموحات الكفاءات الفاعلة المنجزة/الواسطة ممرّ غير شرعي، وجسر واه مهترئ، سيقود حتما إلى أهداف غير نبيلة....).

قائمة المصادر والمراجع:

1- فاتن حسين، مفهوم التهكّم في نصوص محمد الماغوط المسرحية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع1.

2- شمسى واقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، دراسات الأدب المعاصر، إيران، ع21،

3- مساعد بن سعد بن ضحيان الذبياني، السخرية في شعر عبد الله البردوني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى السعودية، 1341 هـ

5- مشتوب سامية، السخرية وتجلّياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2102/1102 .

6- سمير قسيمي، تصريح بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009 .

سـيميائية الدهشـة والغرابـة والغمـوض في شـعر أبـي ناجـي محمـد عـادل مغناجـي

د. عبد الحليم كبوط

ملخص:

كثيرٌ ما كنا نعتقد أن القصيدة متنفس وملاذ ومتعة للشاعر والمتلقي معا، لكنها أصبحت عند الشاعر الجزائري أبي ناجي محمد عادل مغناجي مصدرا للقلق والضغط الشديد والبحث المضني المتعب، لأنه يستخدم في شعره أسلوبا غامضا ولغة غريبة، وأفكارا مدهشة، مملوءة بالرموز والأساطير، على مذهب قصيدة النثر، مثلما كان يفعل شارل بودلير: في زهور الشر ودفيد هيوم: في البحث في الطبيعة الإنسانية، وتوماس إليوت: في الأرض الخراب.

وهذا ما لاحظه الباحث في قصائد الشاعر التي قام بدراستها باتباع المنهج الوصفي التحليلي ليصل إلى نتائج أهمها: غرابة اللغة الشعرية وسلاسة الأسلوب وعمق الأفكار وكثرة الانزياح والتناص، والصور التخييلية، والرمزية المفرطة، والأساطير المتثاقفة.

الكلمات المفتاحية: قصيدة النثر، الغموض، الغرابة، الدهشة، التجريب اللغوي.

مقدمة: عندما يتحول الشعر من متنفَّسٍ للقارئ والشاعر إلى مشكلة ثقافية حضارية وهَمٍّ لساني وقلق أدبي، من مرتع للهروب الروحي والاستجمام النفسي إلى آخر للانتحار والتأزم، ومن التزام بالقضايا المصيرية للمجتمع كالربيع العربي والحروب الأهلية والانتصار الحزبي، وبقضايا الأمة الإسلامية كهيمنة العولمة والمادية والفرقة الطائفية والانحلال الخلقي، وبالقضايا والهموم البشرية والإنسانية كمحاربة الإرهاب والهجرة غير الشرعية والطبقية والفقر والاحتباس الحراري والصراع الاقتصادي.. إلى هروب لواقع افتراضي وتقوقع الأنانية وحديث نفسي (مونولوج) وهموم شخصية وَالْتِفافٍ حول الذات والتِفاتٍ إليها..

وتصبح لغته التواضعية الجمعية ملكا شخصيا وخاصية فردية، وتتحول من نظام لساني وسلوك اجتماعي وقرار جمعي تواضعي وملكة فطرية إلى رأي كلامي شخصي وإلهام نفسي وسلوك فردي وكفاءة إبداعية.. وعندما يتحول الشعر من فيلم وثائقي وصورة موناليزية إلى لوحة شكلية سريالية ومعادلة إخوانية الصفا ومعنى هارب ولفظ مهيب.. فعند كل هذا لا ضير أن نندهش ونستغرب ونحار في دهاليز هذا التحول والغموض في شعرنا العربي.

وبعد أن كنا نكتب لنُفهِم ونقرأ لنَفهَم صرنا في زمنٍ غريبٍ نكتب لنُلغِز ونقرأ لنَأْرِز نحو أنفسنا المنيعة المتمنعة وحالها يترجم عن حقيقتها (وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْـرِ رَبِّى

وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلۡعِلۡمِ إِلَّا قَلِيلٗا ﴿٨٥﴾ [1].

فكذلك قارِئُكَ على عتبات نفسه يقف مندهشا مستغربا أمام عالم شعري غريب وغامض! لشاعر مفتون بالكلمة والوزن وكسر القوافي الفكرية! لشاعر مغرم بالتجريب اللغوي والخروج عن النظام (النظام اللغوي طبعا)! لشاعر عاشق للشعر حَدَّ الفتنة، لشاعر كالسمكة لا يقوى على ترك البياض بياض الورقة والشاشة الإلكترونية والكتابة كما لا تقوى السمكة على ترك بياض الماء! لشاعر طيب بسيط متواضع محبوب معشوق مرفوع دون تزكية على الله لأحد اسمه: محمد عادل مغناجي.

أولا: ترجمة الشاعر: بمدينة بِسكرة الجزائرية أو كما يسميها هو: سُكَّرة وفي بَرْناوَة بالتحديد يوم 25 أكتوبر/تشرين الأول 1979م، وُلد رئيس جمعية شعراء الجنة الثقافية الشاعر أبو ناجي محمد عادل بن الطاهر مغناجي تحصل على الماجستير في علم اللغة من جامعة محمد خيضر بسكرة، ثم الدكتوراه في علوم اللسان من جامعة الحاج لخضر باتنة، مولع بالفن التشكيلي وذلك الولع ظاهر وجلي في شعره وسمة من سماته الفنية، كما أنه مهتم بالنقد والموسيقى، شاعرنا اليوم أستاذ محاضر بالمدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة. المدينة السيميائية العريقة الساحرة، سِحْرَ بيانِ شاعرنا وسيمياءَ كتاباتِه الشعرية النثرية والعمودية.

ثانيا: سيمياء التأويل.

لعل مصطلح السيمياء من أكثر المصطلحات النقدية صعوبة لتداخله مع علوم وفنون متعددة ولرحابة فضائه التطبيقي وحقله الإجرائي ولقلة الوعي النقدي به لاختلاف الترجمات وتضاربها ولكثرة مصادره الغربية المتضاربة فيما بينها أحيانا والسطحية أحيانا كثيرة والعميقة المعقدة تعقيد النفس البشرية أحيا أخرى.

ولذلك وجدنا أستاذنا عبد القادر فيدوح يقول: «إذا كان المصطلح .السيمياء .قد اتخذ مفهوما مشتركا؛ وهو دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فإن كيفية الطرح والمعالجة تختلف؛ الأمر الذي أفضى إلى تعددية الخطاب السيميائي، فمنهم من يحيله إلى مجرد خطوط بيانية تحصر جدلية الطرح في أطر أو مثلثات، ومنهم من قلص فضاءه ليحيله إلى معادلة ثنائية لا تتعدى العلاقة فيها طرفيها، وهذا ما غيب الجانب الديناميكي والحركي لهذا الحقل؛ ليظل طيلة السنوات الأخيرة مجرد حقل تجارب يستمد خبراته من مختلف العلوم الأخرى بما فيها الرياضيات، والمنطق، وعلم النفس، وغيره من العلوم التي أحالته إلى محض ممارسة مجانية»[2]. وخاض فيه النقاد كل حسب رأيه وهواه، وما أملت عليه اجتهاداته وتجاربه الشخصية، فهذا يصيب والثاني يخطئ والثالث يبدع فيه الجديد والرابع يقحمه فيما ليس له صلة به، والآخر يبتعد به عن حقيقته ابتعادا كبيرا فيقحمنا زاوية جدلية غير التي نعنيها.

1- سورة الإسراء، 85.

2- عبد القادر فيدوح: سيمياء النص، ص02. الرابط يوم 03/12/2016م: www.fidouh.com/art_files

«إلا أن هذا الجدل في الرؤيا والتعددية في الطرح، أكسب السيميولوجيا وجودا مغايرا ومفهوما مناقضا للأفكار السابقة في ميدان ممارساتها، ومجال استعمالاتها، فاتخذت من الممارسات الفنية أوسع فضاء لها»[1] ما عجل بظهور سيمياء النص وسيمياء التواصل وسيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة أي سيمياء دوسوسير وسيمياء غريماس ورولان بارث، وبيرس، وجان مارتيني وتودوروف ومارسيلو داسكال وجوليا كريستيفا...إلخ.

ويبدو أنّ النصوص الشعرية التي سأتناولها تنحو بي نحو السيمياء الكريستيفية تلك الناقدة العبقرية التي انتشلتنا من عوالم العلامات اللغوية إلى عالم العلامات النصية ورموزها؛ ومن أسر الدال والمرجع إلى مدلول منزلق ودال عائم عندما تقول: «السيميولوجيا هي لحظة التفكير في قوانين التدليل بعيدا عن أسر وطوق اللغة التواصلية التي تفتقد لمكانة الذات»[2] أو النفس أو جدلية الروح والجسد. وتفكيك الدليل الذي تدعو له جوليا كريستيفا هنا يفضي إلى خلق فضاء دلالي جديد، وذلك لوعيا بالفواصل الاجتماعية والنفسية بين العلامة والرمز، لا سيما والباحثة فارسة النصوص الأدبية بامتياز.

لهذا ارتبط البحث السيميائي في النصوص بالهرمينوطيقا / علم التأويل، وأصبح النص بموجب هذا الارتباط الوثيق يتموضع ويعمل عند مجال تماس السيميولوجيا والهرمينوطيقا؛ فالنص ليس شيئا مركزيا على وجه الضبط، ولا هامشيا صريحا ولا حدثا تمييزيا محضا ولا وظيفة علامية. فهو يكون فعالا عند نقطة التقاطع والتلامس والتماس تلك. وهنا ينفتح النص في شرح بنى معناه ويظهر ثراءه ونصِّيَّته وتصبح سماته نطاقا لسيميولوجيا تأويلية[3]. تفتح لنا المجال لمقاربة ومكاشفة النص الشعري بطرق عديدة ورمزية وإحالية عائمة.

ثالثا: سيميائية تشكيل الغموض:

سأقف وأُوقف قارئي معي في هذه الورقة أمام مفارقة حدّ الشعر الموزون المقفى قديما وحد الشعر المفتون الغامض الكهرومغناطيسي حديثا.. أمام عبقرية الروح والنفس البشرية هذا العالم الصغير البسيط المعقد (صُنْعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِيٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ)[4] و(ٱلَّذِيٓ أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُۥ)[5]. أمام شاعر عندما تعرفه بسيط هادئ أَلِفٌ لكنّك عندما تقرأه تجد كلماته البحرَ الأطلسي ومثلث برمودا؛ عنيفة عاطفته، جياشة أحاسيسه، غريبة ألفاظه وعباراته، متداخلة أساطيره ورموزه، غامضة معانيه وأفكاره، رمزية دلالاته، وليس لك إلا أن تقول يختلف شعره عنه محمد عادل مغناجي، ذلك الرجل الواضح ذو الأسلوب الشعري الغامض، وهنا تكمن القصيدة الحداثية والمعاصرة حيث

1- المرجع نفسه، ص نفسها.

2- ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار طوبقال، المغرب، ط1، 1991م، ص24.

3- ينظر: هيو سلفيرمان: نصيّات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2002م، ص54.

4- سورة النمل، 88.

5- سورة السجدة، 7.

يرى الشعراء أن في الغموض المتشكّل من الرموز والأساطير والألفاظ الغريبة «جمالا لا يتحقق إلا في المعاني الخفية، ويشبهون الرمزية في نتاجاتهم الشعرية بأنها كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب»[1] .

والغموض سمة فنية لم تكد تفارق شعره، إذ نلمسها كلما قرأنا قصائده في شتى المواضيع والأغراض ففي قصيدته «مجنونة مُروكومول نوار الحنان» يتغزل بالدار البيضاء الجميلة المغربية التي فتنته. وبطبعه مفتون بالجمال. عندما زارها في إحدى سفرياته للمغرب الشقيق شتاء 2014م. وفي نسائم الغزل العفيف يهرس سمعنا بعدة صور غزلية ممتعة متمنعة حين يفتتح قصيدته المتكونة من 27 مقطعا، ولعله عُمُر عشيقته الدار البيضاء كما تخيله، وكم كان مولعا بالبياض ولذلك فليس صعبا عليها إغواؤه وفتنته وهي الدار البيضاء المجنونة المغربية المفتونة التي لا تنام. وهنا أستوقف قارئي الكريم لأفتح قوسا أو جملة اعتراضية لذكر البياض وعلاقة شاعرنا به؛ هذا اللون الذي يردده في شعره بمعدل مرة في كل قصيدة إذ يقول في إحداها: تصرعني بسمة الزهور/ فأغفيَ كعشٍّ يُسعِره العشق والتوق إلى البياض. وفي أخرى: كُلّما قلت أكتب/ خانقني الثلج كالبياض. وفي أخرى: وفارَ وأثباجُه الناعسات/ علينا تجنّت/ بأغنية من محيط البياض. وفي أخرى: وأفتح شرفة/ أظل أقرأ صورة البياض. وفي أخرى: أيها العصفور/ ها قد فتحت كتاب الشعر فكن حرفا من أحرف العشق على بياضه. وفي أخرى: هذه مهجتي/ سمكة تسبح في قماشة من بياض.

وعند هذه العبارة الشعرية الأخيرة نقف مرة أخرى، لنعرف السر الكامن وراء هذا البياض: سمكة تسبح في قماشة من بياض. إنها لوحة زيتية مرسومة بألوان مائية على قماشة لونها أبيض، ولا بد من إمضاء أو توقيع أسفلها ليدل على صاحبها الفنان التشكيلي، والفنانون كما هو معلوم في عرينهم ولوحاتهم عالم صغير ما ينبغي إغفال تفصيلاته، فكل لمسة ولون بدلالة وكل خط ومسحة برمز، فما رمز السمكة؟ فهل يا ترى أهي من عيون لوحاته وأشهرها؟ أم من أجمل لوحاته؟ أم هي رمز وفاء السمك للماء؟ أم هي توقيع ذكي واعتراف بهذا الوفاء؟ لطالما توقيع أحمد ياسين مغناجي[2] على لوحاته التشكيلية والكاريكاتورية عبارة عن هيكل سمكة.

ثم يغمرنا الشاعر ببياض قلبه فيصدر ديوانه الأول بعنوان «سمكة البياض» الذي ازدانت بطبعه ونشره دار «فاصلة» لصديقنا الشاعر شوقي ريغي. وبمناسبة ذكر البياض في شعره فلناقد رابح طبجون دراسة حول الألوان في هذا الديوان، وهنا نغلق القوس الذي فتحناه لنعود لغزله بالدار البيضاء المغربية إذ يقول في المقطع الأول وهو من المقاطع الواضحة رغم بعض غموضه[3]:

كان يوما من الصبح نوار لوز...

1- فالح الحجية: الرمزية في الشعر المعاصر بين الحداثة والغموض، الرابط يوم 22/11/2016م: www.aswat-elchamal.com/ar/p=98

2- فنان تشكيلي وكاريكاتوري مميز تحصل على عدة جوائز بالجزائر وتونس يعتبر الأخ الأكبر للشاعر.

3- محمد عادل مغناجي: مجنونة مروكومول نوار الحنان، قصيدة غير منشورة. الدار البيضاء المغرب، ديسمبر 2014م، ص1.

تسّاقط أشجاره بالحنان..

كان أمنية من طفولة قلبي

وأغنية في فؤادي حبيسة حب

لِشلالِ بحرٍ تدفّقُ موجاتُه بالأمان

كان ياقوتةً في دمي

رقصت، رقّصت حسنَها المتمهّلَ

إذ غرست يَدَها في بحاريقيني

وألفَ ألفَ كمان.

هنا نلمس حسن الافتتاحية حين يضعنا الشاعر أمام الموقف الذي عاشه ذلك اليوم الذي أشرقت شمسه بحنان النواروالورد فتذكر أماني الطفولة، ورقصا لبعضهما بين ذراعيها في أمان على أوتار آلاف الكمان. لكن الغموض في فكرة رقصها متمهلة عندما غرست يدها في بحاريقينه، فزعزعت كيانه وهدت ركنه، وهذا دأب الياقوت والحجر الكريم يهزنا ويفتننا ونشعر أمامه بعمق البحر واليقين.

والبحر وأمواجه أَنِيسَانِ وفيَّان لشاعرنا وهذا ما نفهمه من المقطع الأخيررقم 27، رغم أن فهمنا متزعزع ومتهيب أمام غموض شعر صديقنا حين يقول[1]:

كان يوما هو البحر غار، ونحن سبيلًا إليه نسوقُ

وخطوات ريم تخبُّ إليه

وفاروأثباجُه الناعسات علينا تجنّت

بأغنيةٍ من محيط البياض

لأفئدةٍ تتلاطم في وجهِا الأمنياتُ

غريقًا له الموتُ موجته في الأخير

ولكنّ قلبا له من تشبُّثِه بالحياة له موجتان.

1- المصدر السابق، ص4.



وكم مرة يفضح فيها الشاعر قلم أفكاره الغامضة ومقاصده المبهمة حين يبهجنا بقصيدة متمنعة يفتتحها بعنوان «**فسيفساء زمن الكتابة**» يترجم من خلاله وعيه بقصدية الكتابة المشوبة بالغموض الموغلة في الرمزية حين يجعل من القصيدة رموزا مكثفة وأشكالا ورؤى وأحلاما كالفسيفساء، ولعل ذلك راجع لولعه أحيانا بتنظير وآراء بعض النقاد والمبدعين المعاصرين الذين نادوا بالغموض والتجريب الرمزي وقصيدة الحلم والرؤيا والقصيدة الومضة (الفلاش) كما نادوا بالغرابة والخروج عن المألوف لا سيما آراء ومذاهب واتجاهات ما بعد الحداثة.

وتعتبر الأسطورة من أدوات تكثيف المعنى وإثرائه وتحيينه مع الواقع المعيش بحلوه ومره، ومن أساليب تشكيل الغموض في القصيدة الحديثة والمعاصرة، فهل هي ملمح من ملامح جمالياتها؟ أم مرض من أمراض اللغة؟ على حد تعبير ماكس مولر. فالأسطورة «تشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصيا على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها، لكثافة الأسطورة نفسها غموضا وتداخلا مع ظواهر أخرى، وعندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلا مع الميثولوجيا والخرافة»[1]. والثقافة الشعبية والإثنولوجيا ما يستدعي الوعي والثقافة العامة بها لفك رمزيتها وفهمها سواء من طرف القارئ أو المبدع، وفي هذا المقام تفاوت المبدعون بين الاستخدام الإبداعي والتوظيف الفني النصي والاستحضار الاستعراضي للثقافة العامة أو موسوعية البسيطة.

فأحيانا ما يأخذ الشاعر في تجربة استحضار الشخصيات التاريخية والأساطير دون مصوغ فني غير حب بيان الثقافة في الأسماء والأعلام والفنانين والمشاهير، ومثال ذلك رصفه لأكثر من عشرة أسماء من أساطير وشعراء ومشاهير في آخر مقطوعته: «قرب نهر» فيقول[2]:

قرب نهرها الفياض/ يعانق الحزن حديقة الروح/ يبتسمان عاشقان لوزيان يلقيان خيمة العفة/ كما بات عروة بن خزام وعفراء/ أو جميل وبثينة.../ وقرب نهر ربما عثر بيتهوفن يوما على وجدي/ ربما لمحني إيفان شيشكين في حديقة من حدائق الماء أتتوج بالياسمين.../ وأبصرني موزارت في لعبة بين يديه/ ربما لونني في قماشته رينيه ماغريت/ ربما وزعني ضوءً على شوفالييه فنان ما كبيكاسو/ أو تأبطني الشنفرى في ليلة المهالك.../ كم تمنيت أن أكون لينة صغيرة أو عصفورة أوحت لدرويش بحفنة شعر أو لفان غوغ أثيث بكاء.../ قرب نهر يندلق في خيالي انغمست فيّ كما انغمس عمر بن أبي ربيعة أو نزار أو نرسيس.

فهنا لا تتضح لنا الفكرة جليا من هدف استحضار هذه الأسماء سوى علاقتها بالفنون الموسيقية والفن التشكيلي والشعر، وهي كلها فنون من اهتمام الشاعر ما يعني اطلاعه الواسع عليها وعلى أعلامها لكن استخدامها لم يزد القصيدة غير غموض واستشكال وتعقيد في بنيتها الدلالية التي لا ينفع معها سوى المنهج التأويلي.

1- محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة في الشعر والفكر، سبتمبر 2003م، الرابط (http://diwanalarab.com/spip.php)
2- محمد عادل مغناجي: قرب نهر، مجلة كتابات معاصرة، الشركة اللبنانية، بيروت، العدد 88 ، 2013، ص132.

وهذا ما تلاحظه في قصيدة أخرى إذ يندفع شاعرنا دون كبح لذكر عدد من الأسماء التاريخية والأدبية دون مسوغ أو حاجة لذلك عدا حفاظه على إحدى السمات الفنية التي راجت حديثا مع شعر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وجماعة شعر: يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وكميل سعادة ورينيه حبشي، الذين أكثروا من استخدام الأساطير والرموز الدينية والتاريخية ليشيروا بها لأبطال قصائدهم أو يعبروا بها عن تجاربهم الخاصة التي تتقاطع مع تجارب كثير من رموز الدين كالأنبياء عليهم السلام نوح وإسماعيل وموسى وعيسى المسيح، والصحابة كالفاروق وعلي وابنيه الحسن والحسين، ورموز الشعر العربي كعنترة ولبيد وجميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة وابن حزم وابن زيدون والمتنبي والمعري، أو تتشارك في صفة أو أكثر مع أساطير الأدب والتاريخ كهوميروس وأخيل ونرسيس وطائر العنقاء والغول، أو تتلاقى مع تجارب رموز الفكر والأدب العالمي كشكسبير وفرويد وتوماس إليوت ونزار قباني ومفدي زكريا.

فإذا كان الاستحضار واعيا فذلك لدلالة شعرية فنية مرغوبة، أما إذا كان لغير ذلك فإن القصيدة لا تعدو كونها وثيقة تاريخية أو مقالة أدبية. ولعل بعض استحضار شاعرنا محمد عادل مغناجي كان من هذا القبيل كما كان من قبيل الاستحضار الواعي الأدبي على مذهب قصيدة الرؤيا التي يعرفها يوسف الخال بقوله: قصيدة الرؤيا «لا تشرح العالم أو تفسره أو تنقله أو تكشفه وإنما تريد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر وبواسطة حدسه ومخيلته»[1] ما يزيد في غموض المعنى لدى القارئ وعدم فك شفرات القصيد وتغدو قراءاته تأويلات وما القراء بتأويلات رؤيا الشعراء بعالمين، وهذا ما لاحظته أمام هذه المقطوعة[2]:

وصارت شفاهي صحارى.. وزخرف

في نفخي صورة عنترة.. وريان ماء لبيد

وخيمة عبس.. ومنديل عبرة فاطم

تجمّع تاريخ عُربي بحدقة عيني

وَصُغتُ الحضارةَ بالحرف إكليلا.

لكنه أحايين أخرى يأتي استحضاره للأساطير واعيا في محله فنيا موضحا لفكرته مقويا لمعناه وقصده ومن ذلك استحضاره لأسطورة جلجامش الآشوري الأكادي الذي كان يبحث عن زهرة أو عشبة الخلود السحرية تحت أعماق بحار خليج مدينة دلمون البحرينية، وكذلك شاعرنا يبحث عن زهرة السعادة التي يراها في وردة اللذة، هذه الأخيرة التي جعلها عنوان قصيدته التي أهداها لصديقيه الغاليين والرائعين زميلينا الأستاذين الكريمين الهادئين عاشور بن لطرش وعقبة لعناني.

1- سيف الدين بن زيد: الرؤيا الشعرية من منظور جماعة شعر، جريدة النهار، لبنان، الملحق، ع26134، 84، 29 آذار 2014م.
2- محمد عادل مغناجي: شنانين وخرز الشعر، مجلة القباب دار الثقافة، واد سوف، الجزائر، ع5، مارس 2004، ص49.

وقد افتتح قصيدته بسؤالين فلسفيين:

.أين وردة اللذة؟ أين وردة السعادة؟ هذا هو جسر اليقين.

ذلك اليقين الذي تحقق منه في قواميس الحياة والتجارب الشخصية، وأدرك به أن زهرة جلجامش البسكري . الشاعر . مزروعة في جبل الأحاسيس وليس في أعماق بحار دلمون ولا في أعالي جبال السماريين وحول هذه الفكرة يقول:

وأبحث عن زهرة اللذة في جسمك والسعادة..

أحفر مديداتي.. بأنني جلجامش أسطوري صغير

متحقّق في اليقين بأنّ زهرة السعادة موجودةٌ في جبل الأحاسيس

ليقطفها جلجامشُ الجديدُ

أبحث عن مكنَز الأسماء السعيدة وباقاتِ الجمال التي تصنّفها قواميس الحياة[1].

وكم كان الشاعر في هذا المقطع مبدعا وفنانا حين غيّر فحوى الأسطورة وتلاعب بها، وأجاب الملك جلمامش عن سؤاله حول الخلود والفناء وهما وجها السعادة واللذة والألم، بأن القواميس المختلفة التي تصنفها الحياة ترشدنا أن ذلك متحقق في الأحاسيس والمشاعر والتفاؤل الحسن الذي كان يعجب نبينا عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام، وكما قال شاعر[2]:

تفاءل بما تهوى يكن فَلَقَلَّما يقال لشيء كان إلا تحققا

وعلى مذهب إيليا أبي ماضي:

أيها المشتكي وما بك داء كن جميلا ترى الوجود جميلا

أو على مذهب مدارس التنمية البشرية الحديثة التي تناشد السعادة الباطنية المستوحاة من العقل الباطن والقوى الداخلية الكامنة.

رابعا: سيمياء تشكيل الغرابة:

من السمات الملاحظة في شعر محمد مغناجي الغرابة، فكثير من قصائده غريبة الألفاظ غريبة الأفكار غريبة السياق غريبة الأحداث غريبة النظم والترتيب والتأليف والتركيب. والغرابة في الشعر

1- محمد عادل مغناجي: وردة اللذة، جريدة النصر، قسنطينة الجزائر، ع15048، الثلاثاء 16/07/2016م. 07/10/1437هـ
2- ابن كثير: التفسير، تحقيق محمود بن الجميل على كتب العلامة محمد ناصر الدين الألباني، دار الإمام مالك، الجزائر ، ط1، 2006م، ج3، ص444.



والأدب عامة «مصطلح متعدد الأبعاد مركب المعاني متنوع الدلالات، ومن معانيه حضور الموت في الحياة وحضور الحياة في الموت.. وظهور المألوف في سياق غير المألوف؛ بمعنى ظهور المألوف في الأفكار والتصورات والانفعالات القديمة التي اعتقدنا أننا تجاوزناها أو كتبناها، وظهورها الآن في الحاضر في سياق زمني ومكاني غير مألوف لظهورها، كظهور أشباح الماضي وأفكاره وسلوكياته في الحاضر أو المستقبل، وعودة الموتى إلى الحياة ودخول الأحياء إلى عالم الموتى، والحيرة والالتباس الذي لا نعرف معه ما إذا كان شخصا حيا أو ميتا»[1]. وقريبا من هذه المعاني دندن عبد الفتاح كليطو من قبلُ حول مفهوم الغرابة في الأدب حين ذهب إلى أن الأدب يتميز عن غير الأدبي (اللاأدب) بالغرابة والخرق والانزياح.. لأن الأدب يقوم على الإغراب والإبعاد والتغريب والإبهام والإيهام والتخريب. أو التفكيك. لما هو سائد ومنطقي ومألوف، فالأدب هو الغرابة والخروج عن الألفة[2].

وهذا كله مبني على نظرة المدارس الحداثية للأدب والفنون عامة كالمدرسة الشكلية الروسية التي من مفاهيمها ومبادئها: نظرة الأدب للأشياء من منظور جديد تجسده الأعمال الأدبية باتباعها طرائق إبداعية تثير الاندهاش وتحقق المتعة، وكما رأى فيكتور شكلوفسكي (Victor Shiklovisky) أن الأدب والفنون بصفة عامة يجب أن تعطي إحساسا بالغرابة وتبعد الناس عن المألوف، وتحررهم مما تعودوا عليه من مدركات الأشياء وبذلك تعيننا على أن نرى الأشياء من منظور جديد[3]. وكذلك يفعل شاعرنا فكثيرا ما كان يناشد الدهشة والحيرة فيه وكما قال شاعر آخر:

ناشدتك الله يا قلبي فكن عقلا   قد عاش ذا القلب دون العقل حيرانا

كما كان شاعر الغرابة يتعجب من صفته هذه عندما يعيشها في الآخرين ويلمسها فيهم ناسيًّا أنه كثيرا ما عذبنا بغرابة شعره فيا لهذا الشاعر القائل:

ضحكت كثيرا... بكيت كثيرا

وعشت غرابة موقفها

يا لهذا الزمان.

أ/ إحياء التراث اللغوي: على ما يبدو أن شاعرنا واعٍ كل الوعي بما يصنع إنه مُغرِبٌ ونحَّاتٌ وصائغ لغوي محب للغة العربية ضليع في غريبها، ولذلك يعمل على إحياء الغريب والمهجور والنادر من اللغة، ومن ذلك استخدامه للألفاظ التالية: يهرِسُ بمعنى يطحن/ الأَكْبادُ جمع كبِد/ وَمْقَةٌ مُجْتَنَاةٌ

1- شاكر عبد الحميد: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، يناير 2012م.

2- ينظر: عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1982م، ص12 وما بعدها.

3- عبد الحليم كبوط: سيميائية الخطاب الأدبي الأندلسي في رسالة طوق الحمامة، مكتبة إقرأ، قسنطينة الجزائر، ط1، 2016م، ص13. وينظر كذلك أرثر أيزا برجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط المغرب، ط1، 2003م، ص71.

في قصيدة «زاوية الحنين» رغم أن الكلمتين الأخيرتين عبارة عن صياغة صرفية نادرة أو محرفة غير صحيحة لأن الشاعر قصد مِقَةً جَنِيَّةً أو جُنَاةً أي جَنَى مَحَبَّةً فهي جُناةٌ أو جَنِيَّةٌ ومن ذلك قول الله تعالى: (رُطَبًا جَنِيًّا)[1]. كما استخدم الشاعر عبارات غريبة من قبيل: قلوب ثلجها حجر/ أكباد تصدأ/ عيني سماء صباحية.. وغيرها. فجاءت هذه الكلمات والعبارات غريبة ما أضفت على الفكرة غموضا وعمقا تحليليا نفسيا راقٍ كما ترى:

أيّتها الزاوية لا تتآكلي فإنّني أتموَّجُ من الحزن

كل القلوب ثلجها حجرٌ قاسٍ

وكل الأكباد تصدأ إلاي

كل الأفئدة يهرسها الحقد

إلاي فعيني سماءٌ صباحيَّةٌ

وقلبي شلالُ وَمْقَةٍ مُجْتَناةٍ

وفؤادي الباكي نخلةٌ غيرُ مِضْياعةٍ للوفاءِ

هذه زاويةُ القلب لن ينفذَ النُّور

لن يصرخَ الجرسُ في مسائها[2]

ولا يخفى دور هذه اللغة النادرة والمهجورة والتراكيب الغريبة في زيادة إشكال المعنى والإيغال في الغرابة ومن ثم الغموض، الذي يزيد وضوحا في المقطوعة التالية من قصيدته «قرب نهر» حيث يواصل دفاعه بعيدا عن زاوية الحنين وقريبا من نهر، ذلك الدفاع المستميت على المهجور من اللغة محييًا لتراث امرئ القيس والمتلمس الضبعي وغيرهما، هذا الأخير الذي ما إن تمر أعيننا على بعض مصطلحات شاعرنا حتى نتذكره، فتأمل مثلا قول الضبعي في وصف الناقة:

كم دون مَيَّةَ من مستعمَل قَذِفٍ ... ومن فلاةٍ بها تُستَوْدَعُ العِيسُ
ومـن ذُرا عَـلَمٍ طـامٍ مَناهـلُه ... كـأنّه في حُباب الماء مَغمـوسُ
جـاوزته بِأَمُـونٍ ذاتُ مُعْجَمَةٍ ... تهوي بِكَلْكَلِها والرَّأس معكوسُ

فلا غرابة للقارئ هنا أن يستعين بالقاموس والمنجد اللغوي ليفك شفرات المعنى الشعري المشكَّل من مصطلحات وكلمات وعبارات من حقل دلالي جاهلي مرت عليه أكثر من خمسة عشر قرنا. لكن

1- ابن منظور: لسان العرب، معنى جنى.

2- الشاعر: زاوية الحنين (قصيدة) ، كتابات معاصرة، العدد 88، ص132.

الغرابة في أن تقف مندهشا أمام شعر مُعاصرك وصديقك القريب، الغريب الشعر حين يقول:

قُرب نهرٍ مضحِكٍ دافئٍ كقلب أُمّي

أَتَوَجَّسُ لعلَّ العَنادِلَ الجميلةَ تُنشدُني

أو أراني في لسانِ عَوْسَجَةٍ

قافيةً من عِطرٍ

أو أتربَّع على كَلْكَلِ الموج الأزرق

فَأُغْفِيَ كَعُشٍّ يسعره العشقُ

وَالتَّوْقُ إلى البياض.

فالألفاظ التالية مثلا: (العنادل وعوسجة وكلكل ويسعر وأغفي) كلها كلمات غريبة لقدمها وقلّ استعمالنا لها حتى غدت مهجورة فزادت في غموض المقطوعة، بالإضافة لخطأ بعضها ككلمة أغفي والراجح أنها أَغْفُ من الغفو أي النعاس والنوم.

ولعل نظرة أخرى سريعة على قصيدته في مجلة العربي تستوقفك سمة الإغراب وإحياء التراث اللغوي واستخدام الغريب والمهجور من الكلمات مثل قوله:

والفل يكسو الجبائن.. يزهي الجنائن

وساحرة عينها كيما تفاحة في الفؤاد.

فكلمة الجبائن لما صيغت على منتهى الجموع من الجبين وهذه صياغة نادرة ومهجورة جعلت المعنى يوغل في الغموض والوحشية. بالإضافة لكلمة (كَيْمَا) المهجورة التي أصبحت تستعمل في اللغة العامية دون العربية الفصحى، مع أن استعمالها هنا عامي بحتٌ لأن كَيْمَا في اللغة الفصحى بمعنى فِيمَا وفي صياغة الشاعر لا معنى يرتجى من قوله: فيما تفاحة، بخلاف قول العرب: «يُرجى الفتى كَيْمَا يَضُرُّ وينفعُ؛ أي فيما يضر وينفع يرجى الفتى»[1]. والعرب تحذف الياء من كيما فتجعلها «كما» بخلاف العامة. وقوله:

نزلت بها الثلوج كست أحرفي <u>فَاسْبَطَرَّت</u> إلى الفكر

حتى تجيش ببوحي وروحي

وذو السحر فيه بحيراته

1- معجم المعاني الجامع الإلكتروني، مادة: كيما.

والحسان يَهِمْن بأندلس المنتهى

وقوله: كل يوم أعيشه أشعر أني الحضارات

لا وجود لقلب يباهله الشوق دون مذاق

وقوله: عريش يزملني كي أقبّل عصفورة الشام

أصعد أنوارها العاليات.. سماوات تاريخها كالمقدس/ مثل البراق.

فتأمل هذه الصور الشعرية الجميلة التي لا تقو على فك عُقَد سحرها إلا أن تتذوَّقَها دون السؤال عنها وكأنك أمام باقة مستحسنة من أنواع الزهور والورود التي لا تعرفها، ولم يسبق لك رؤيتها لكن رائحتها ولونها جميلان وشكلها أنيق وتركيبها رائق رائع دون اسم يذكر، كذلك صور شاعرنا هنا بديعة التركيب جميلة المعاني الخفية لكنها غريبة الألفاظ: الجبائن، كيما، اسبطرت، تجيش، يَهِمْن، يُبَاهله، عَريش.

ب/ سيميائية الإغراب في التجريب اللغوي:

يعمد شاعرنا بقصد إثراء الرصيد اللغوي العربي أحيانا إلى استخدام وإدخال كلمات غريبة عن لغتنا العربية الأصيلة دون المرور على مجامع اللغة العربية سوى ما أجمع عليه هواه ونفسه فيستخدم كلمات غريبة من اللغة الفرنسية رغم وجود وتوفر بديلها العربي الفصيح. كما يعمد أحيانا أخرى إلى التجريب الصرفي فيقوم بصياغة أوزان ومشتقات غير التي عهدناها في نظامنا اللغوي، أو بإدخال مشتقات جديدة أصلا ما يضع القارئ أمام نص جديد المعنى والدلالة لِجِدَّة مبانيه وقوالبه وميزانه الصرفي، ما يؤدي إلى عدم الفقه بالكلية من جانب، وإلى تكثيف الدلالات الإحالية والرمزية من جهة أخرى.

1. الدخيل والتعريب: ظاهرة الدخيل في اللغات قديمة وصِحية وصحيحة لكن لها مصوغات علمية وأهداف لغوية وأدبية وكلمة دخيل أي «أدخلت في كلام العرب وليست منه... فقد تكون آرامية أو فارسية: كإبريق وبستان وبنفسج وخندق وسوسن وتفاح وصنوبر وديوان وصولجان ونموذج»[1]. أو تكون سريانية مثل: هيت لك وأليم وقمل وعدن وشهر ورِبِّيُّون وأسفار بمعنى الكتب. وقد تكون غربية مثل: كومبيوتر وفايس بوك وأنترنت وبروفيسور وراديو وتلفزيون وكاميرا وغيرها من المصطلحات الغربية التي انتشرت في لغتنا وعادت ظاهرة تحتاج البحث.

والأدهى والأمر أنّ شاعرنا لم يكتف بإدخالها للغتنا فحسب، بل عمد إلى إعرابها على سنن العرب لينتقل بها من مرحلة الدخيل إلى مرحلة المعرب مباشرة؛ ومن ذلك استعماله لكلمة (أَتْوَال) مأخوذة

1- حسن جعفر نور الدين: الدخيل في اللغة العربية، مجلة رسالة النجف، العراق، العدد السادس، 2006م، ص35.

من كلمة (Toile) الفرنسية بمعنى قماش وفي ذلك يقول في قصيدة «فسيفساء زمن الكتابة»[1]:

هل تقبلين إذا كتبت على خد ورد هباء اسمك

أو نقشته على صخرة مهجورة في مساء ما

أورسمتك مائية على جلد المشاعرو (أتوالها).

ثم يرجع مرة أخرى مستخدما هذا اللفظ لكنه يستبدل التاء من (أتوال) طاءً في (أطوال) وكأنه يجرب الحروف الأليق والأكثرتماشيا مع لغتنا الجميلة فيقول في قصيدة «أغاني اللوحات» التي أهداها إلى أخيه الكبيرالرسام والفنان التشكيلي «أحمد يسين مغناجي» في الأغنية رقم 11 يا حبيبي[2]:

أيتها الدار المعشوقة

نَحِّي نقابَ الحسن والحزن

اكشفي قلبك المخبوء في جنة الهوى

هذا ما قاله الفنان أحمد يسين مغناجي

لأطلاله (لأطواله) يوم أن وقف عليها.

وفي القصيدة نفسها في «الأغنية رقم 13 الهائمة» يستخدم مصطلحين دخيلين آخرين: شال وسوسن. فيقول:

وحدها بيدها شال الذكرى/ تغطي به بئر المآسي/ وحدها تزرع سوسن الألفة في حقول شوقي.

2. **التجريب الصرفي:** يعتبرعلم الصرف من أرقى علوم العربية، يبحث في بنية الكلمة، فكل اختلاف في المبنى يؤدي إلى اختلاف في المعنى. وشاعرنا يعي ذلك كل الوعي لعلاقته الوطيدة بعلوم العربية وخاصة مقياس الصرف الذي قام بتدريسه في الجامعة لسنوات عديدة.

لكن ذلك لم يشفع له أو شجَّعه إذ راح بمعوله الشعري يهدم أصناف اللغويين العاجزة عن نقل مشاعره وأحاسيسه وتقديم موسيقاه وأنغامه وتشكيل عروضه وأوزانه، وتكثيف معانيه ودلالاته ومن ذلك المصطلحات التي مرت علينا مثل: ومقة، ومجتناة...إلخ.

1- محمد عادل مغناجي: فسيفساء زمن الكتابة، مجلة رؤى، اتحاد الكتاب الجزائريين فرع بسكرة، الجزائر، جويلية 2013، ص18.

2- محمد عادل مغناجي: سمكة البياض (ديوان)، فاصلة، قسنطينة، ط1، 2014م، ص122.

ومنها المصطلحات التالية: اللفيظات، الرشاقات، الحنجرات، يَمَّايَلُ التي استخدمها في قصيدته «رائحة المغرب» التي كتبها بين السماء والأرض في رحلته إلى المغرب الشقيق صيف 2012م، برفقة زميلتينا المحترمتين الدكتورتين (السهامين) مكي وسديرة. فيقول:

فنجان قهوتي يضحك

والعطر يسبح من حول قلبي المائي

ويدان بيضاوان من سماء وجدة

تقطفان حزني من أشجاره من جذوره الدافئة

وترميان بي على غيمة بنفسجية يملأها ابتسام كخدود فتاة سمراء

وطيها فستان يمّايل بين مشرق الروح ومغربها[1].

وإن كان هذا الميزان الصرفي الأخير يتسق مع النسق الصرفي العربي ويقترب، لكن أمثلة أخرى تبتعد كثيرا عنه وتقترب كثيرا لنفس الشاعر الذي رأى أن استخدامه لهذه التجارب الصرفية الجديدة في محله لأن قصده وشعوره لا يتلاءم إلا بهذا الوزن الصرفي.

ج/ البيان والتشبيه: يأتي التشبيه عادة لتوضيح المعنى الغامض أو لتقويته والمبالغة فيه، كما يأتي لبيان إمكان المشبَّه حين يسند إليه أمر مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له أو بيان حاله أو مقدار حاله أو تقريبها أو تزيينه أو تقبيحه. أو في التشبيه المقلوب أين يتم إيهام المخاطَب أن المشبه أقوى وأتم من المشبه به، أو لبيان اهتمام المتكلم بالمشبه به مثل تشبيه الجائع للوجه الحسن بالرغيف وتشبيه الفقير للوجه الحسن بالدينار[2] ليدلا على مطلوبهما وكان الأجدر التشبيه بالبدر لحسن استدارته ونوره. وعموما لإفهام القارئ وتقريب الصورة إليه من خلال بيان حال المشبه بصورة معروفة ومعهودة، وقريبة للسامع والقارئ ليتضح المقال وتتم الفائدة والحدث التواصلي، وإلا وقع الخلل في الفهم والإفهام والتبيين والبيان. ومن أمثلة الشعر العربي في التشبيه قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

وقول المتنبي:

ما مقامي بأرض نخلة إلا   كمقام المسيح بين اليهود

1- الشاعر: رائحة المغرب (قصيدة) كتابات معاصرة، العدد99، ص116.

2- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، كراتشي باكستان، ط1، 2010م، ص48 وما بعدها.

وقول ابن زيدون:

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنه رق لي فاعتل إشفاقا

فالتشبيهات هنا جاءت كلها توضح المعاني وتبالغ فيها تماشيا مع غرض التشبيه، لكن عند شاعرنا كثيرا ما نجد التشبيه عكس ذلك إنه يزيد الصورة كثافة وغموضا والمعنى إشكالا وغرابة كقوله[1]:

وقرب نهر يعجبني النوم...

لكنّ النهر لم ينم توغَّل في منامي...

أعشب كالسراب وكآل تمنراست وأراكة.

فهذا التشبيه في بدايته وهو معنى قريب مفهوم منه أن الشاعر أعجبه النوم ورغب فيه قرب نهره فنام وترك ذلك النهر صاحيا كعادته جاريّا بل جرى حتى في منامه فرآه في حلمه. فهذا المعنى واضح لكنه فجأة ما يصبح غامضا مدهشا مستفزا عندما يشبه الوضوح بالغموض وعدم نوم النهر المُعشِب المخضرِّ بالسراب وسكان تمنراست وأراكة وهما مدينتان بالجنوب الجزائري اشتهرتا بآثار الطاسيلي.

لعلنا لا نستغرب عند استحضار السراب الذي يظهر غالبا في الصحراء محاذيا لجبال الأهاغار بتمنراست وأراكة، لكن أن يعشب النهر مثلهما وهما لا شيء فيهما من هذا فهنا تكمن المفارقة في التشبيه ولا نجد له مصوّغا سوى تحققه في الحلم والرؤيا وأضغاث الأحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعارفين.

وفي قصيدته «عذرية الورد» يوقفنا عند تشيبه بليغ يتغنى فيه بمدينة دمشق التي زارها شتاء 2010م؛ يوم 09 ديسمبر بالتحديد مع صديقنا الأستاذ محمد بودية، وقد كانت زيارتهما الأولى لسوريا ونرجو ألا تكون الأخيرة سائلين الله تعالى للعالم العربي الصلاح والفلاح والصلح واستتباب الأمن بعد هذا الفزع والهرج بسبب هذه الحروب التي اصطلح عليها بالربيع العربي.

ومن حسن دمشق ما أسر شاعرنا فأخذ يشبه نفسه تشبيها بليغا بها وبحسن غروبها وشروقها بل عاد من عشقه لها ابنَها وشاعرَها نزار قباني فيقول:

إني دمشقُ الأمومة إني المسائيُّ

إني الصباحيُّ

إني نزار.

1- كتابات معاصرة، ص132.

وفي سطر آخر من قصيدته هذه يشبه ريف دمشق بالمآذن فيتركنا في حيرة أخرى تفك الرموز البلاغية والشفرات المحيطة بوجه الشبه الغائب بين المآذن وريف دمشق؛ فيقول[1]:

وريفُ دمشقَ الذي كالمآذن

عاشقة صوت قرآنها

حين يهبط من عسل الحنجرات إلى أذن الاشتياق.

وكم هي جميلة هذه الاستعارة (عسل الحنجرات) حين شبه صوت المؤذن بالعسل، وشبه الحناجر جمع حنجرة. ولا أدري لماذا جمعها على حنجرات جمع مؤنث سالم وليس على حناجر؛ لعله أراد أنّ صوتها سالم من كل عيب. المؤَذِّنةُ بخلايا العسل أو بالنحل التي يخرج من بطونها ذلك الشراب الشهي شهيّة صوت مآذن دمشق، فبدل عسل النحل قال: عسل الحنجرات.

وفي قصيدته النثرية «أهداب ذكريات أردنية: فستان الصباح» يتحفنا بجملة من الاستعارات والمجازات المرسلة والتشبيهات المختلفة فيقول[2]:

عَمَّانُ الصبح، الزهور تحمل إلينا عسل الوقت، والثواني تسَّاقط رطبا جنيا، يتنفَّسُنا عمقُ الحضارة الإسلامية الصافي، روائح مقام شعيب عليه السلام تأتينا من كل نحلة جناحها شمس العرب الجميلة، ومن كل نفث دار بُنِّيَّةُ اللون، والفراشاتُ تفتح أحضانها البنفسجية لانتقاء القلوب... كل الشعوب تطوف بعتبتك كل البشر يلونون مناديل النداء الشفاف، لكنها ترتحل على تاريخ آخر... وتعود عتبات الأمل من جديد تعانق أنفسنا الماضية في طريقتها ودربها، وديارنا الطفولية، العطور غريبة كمعابد الرومان والإغريق... بلاد زهرة ديك الجن، وأسطورة السوسن البيضاء.

خلاصة: يبدو أنّ شاعرنا محمد عادل مغناجي ذو تجربة شعرية فريدة من نوعها من جانب تشكيله للغموض والغرابة باستخدامه للتجريب اللغوي على مستوى الصرف. حين ابتكر مشتقات وأوزان صرفية جديدة. وعلى مستوى المعجم أو فقه اللغة أو علم الدلالة. حين استخدم أو أدخل وعرّب ألفاظا دخيلة جديدة، وأكثر من استعمال معجم التراث اللغوي العربي. كما أنه ذو تجربة حداثية على مذهب وسيرة الشعراء الحداثيين الذين ثاروا على القديم وأوغلوا في تشكيل نصوص الغرابة والغموض باستخدام الأساطير والرموز وكسر القوالب الجاهزة في التشبيه والاستعارات والمجاز. كما أنه من الشعراء القلائل اللذين يعمدون إلى الكتابة المعاصرة الواعية بتطبيق النظريات الأدبية والشعرية الجديدة والمذاهب الإبداعية المعاصرة؛ إنه أكاديمي شاعر بامتياز كما أنه شاعر الغرابة والدهشة والغموض.

1- الشاعر: عذرية الورد، مجلة العربي، الكويت، العدد 640، 2012، ص202.

2- الشاعر: أهداب ذكريات أردنية (قصيدة)، كتابات معاصرة، العدد98، ص112.

المراجع:

1- ابن كثير: التفسير، تحقيق محمود بن الجميل على كتب العلامة محمد ناصر الدين الألباني، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2006م.

2- أرثر أيزا برجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط المغرب، ط1، 2003م

-3 جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار طوبقال، المغرب، ط1، 1991م.

4- حسن جعفر نور الدين: الدخيل في اللغة العربية، مجلة رسالة النجف، العراق، العدد السادس، 2006م.

-5 سيف الدين بن زيد: الرؤيا الشعرية من منظور جماعة شعر، جريدة النهار، لبنان، الملحق، ع26134، 84، 29 آذار 2014م

6- شاكر عبد الحميد: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، يناير 2012م.

7- عبد الحليم كبوط: سيميائية الخطاب الأدبي الأندلسي في رسالة طوق الحمامة، مكتبة إقرأ، قسنطينة الجزائر، ط1، 2016م.

8- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1982م.

9- عبد القادر فيدوح: سيمياء النص، الرابط /12/2016م: www.fidouh.com/art_files

10- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، كراتشي باكستان، ط1، 2010م.

11- فالح الحجية: الرمزية في الشعر المعاصر بين الحداثة والغموض، الرابط يوم 22/11/2016م: www.aswat-elchamal.com/ar/p=98

12- محمد عادل مغناجي: سمكة البياض (ديوان)، فاصلة، قسنطينة، ط1، 2014م.

13- شنانين وخرز الشعر، مجلة القباب دار الثقافة، واد سوف، الجزائر، ع5، مارس 2004.

14- أهداب ذكريات أردنية (قصيدة)، كتابات معاصرة، الشركة اللبنانية، بيروت، العدد98.

15- رائحة المغرب (قصيدة) كتابات معاصرة، الشركة اللبنانية، بيروت، العدد99.

16- عذرية الورد، مجلة العربي، الكويت، العدد 640، 2012.

17- فسيفساء زمن الكتابة، مجلة رؤى، اتحاد الكتاب الجزائريين فرع بسكرة، الجزائر، جويلية 2013.

18- قرب نهر، زاوية الحنين، مجلة كتابات معاصرة، الشركة اللبنانية، بيروت، العدد 88، 2013.

19- مجنونة مروكومول نوار الحنان، قصيدة غير منشورة. الدار البيضاء المغرب، ديسمبر 2014م.

20- وردة اللذة، جريدة النصر، قسنطينة الجزائر، ع15048، الثلاثاء 16/07/2016م . 07/10/1437هـ

21- محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة في الشعر والفكر، سبتمبر 2003م، الرابط (http://diwanalarab.com/spip.php)

22- هيو سلفيرمان: نصيّات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب/لبنان، ط1، 2002م.

شِعْرِيَّة المِيثاق السِّيرذاتي في سيرة فدوى طوقان الذاتيَّة رِحلة جَبليَّة رِحلة صعبة

أ. ضو سليم

المُلخَّص:

تَنْهضُ الكِتابة السِّيرذاتيَّة على مَجْموعةٍ من المُقوّمات ، أفاض النُّقّاد في ذِكْرِها وتحْليلِها ، تَضْبِطُ حدودها الأجْناسيَّة وتُثْبّتُها وتُكْسِبُ المَلْفُوظ اللُّغويَّ فيها شِعْرِيَّةً يسْهُلُ بها تَصْنِيفُ الخِطابِ الذَّاتِي وتمييزِهِ عنْ بقيَّةِ أنْماط الخِطاب الأخرى لا سِيما أمام تفشّي ظاهرة اِصْطراع النُّصوصِ وتقاطعها داخلِ الخِطابِ الواحدِ . و المِيثاق السِّيرذاتي بِاعتبارِهِ مؤَشِّرًا اِفتتاحيًّا يُعلنُ اِندراج الكِتابةِ ضمن خانة الأدب المرجعِي ، كانَ واحِدًا من هذه المُقوّماتِ تلبَّس بخصائِصَ أجناسيَّةٍ اِرْتقتْ بهِ من مجرَّدِ فاتحة نصيَّةٍ نمطيّةٍ تُؤثِّثُ فضاء الكِتابِ إلى خِطابٍ موازٍ بكثافتهِ الدَّلاليَّة لهُ وظائفُ شِعْرِيَّة .

المفاتيح القرائيَّة : شعريَّة ، تداوليَّة ، ميثاق سيرذاتي ، سيرة ذاتيَّة .

I مدخل مفاهيمي

1. في حدِّ الشِّعريَّةِ .

الشِّعريَّةُ مَنْهَجٌ نَقْدِيٌّ يبْحَثُ في القَوانِينِ الدَّاخليَّةِ التي تَنْتَظِمُ مِنْ خِلالِها الأجْناسُ الأدَبِيَّةُ والقَواعِدَ الَّتِي تَتحكَّمُ في أبْنِيَتِها وتَضْبِطُ خَصَائِصَها و مُميّزاتِهَا . ولِمُصْطَلَحِ الشِّعْرِيَّةِ جُذُورًا ضَارِبَةً فِي القِدمِ إذْ يُعْتَبَرُ «أرسْطوطاليس» أوَّلَ منْ اِسْتخدَمَ المُصْطَلَحَ فِي كِتابهِ «فنُّ الشِّعْرِ» [1] وحدَّهُ بِشُروطِ صِناعةِ الشِّعْرِ وتنْظيمهِ الَّتِي تُكْسِبهُ [الخِطاب] صِفة الشِّعريَّةِ. وقَدْ بَرزَ هذا المُصْطَلَحُ في التُّراث النَّقدي القديم تَحْتَ تسْمياتٍ مُخْتَلِفَةٍ كَصِناعةِ الشِّعْرِ عِند أرِسْطو القائِلِ «إنَّ مُتكلِّمون الآنَ في صِناعةِ الشِّعرِ و أنواعِهَا « [2] ، ويَتَّفِقُ مَعَهُ فِي هَذِهِ التَّسْمِيَة السَّلَّامِي في قولِهِ « مِنْ فَضَائِلِ النَّظْمِ أنْ صَارَ لَنَا صِناعةٌ بِرَأسِها وتكَلَّمَ النَّاسُ فِي قوافِيها وتوسَّعُوا فِي تصارِيفِها و أعارِيضِهَا وتَصَرَّفُوا فِي بُحورِها « [3] . وعَمُودِ الشِّعْرِ الَّذِي شَكَّلَ الصِّيغةَ المِثاليَّة المُتكامِلة الَّتِي يَنْبَغِي أنْ يَكُونَ عَلَيْهَا الشِّعْرُ ، هَذَا المُصْطَلَحُ النَّقْدي تبلْورَ مَعَ الآمدي فِي كتابهِ المُوازنة واِكْتملَ معْناهُ النّهائِي معَ أبِي عليّ المرزوقي في مُقدّمتهِ النَّقْدِيَّة الَّتِي قدَّمَ بِها لِكتابِهِ شرْح دِيوان الحماسة . وعِيارالشِّعر الَّذِي يعرّفُهُ ابْن طباطِبَا بقولِهِ « وَعِيارُ الشِّعْرِ أنْ يُوردَ على الفهْمِ الثَّاقِبِ فَما قَبِلهُ واِصْطفاهُ فهْو وافٍ و ما مجَّهُ ونَفَاهُ فَهْو ناقِصٌ» [4] . و الشِّعريَّةِ عند كُلٍّ من حازم القرطاجنّي (684ه) القائِلِ « وَ لَيْسَ مَا سِوى الأقاويلِ الشِّعريَّةِ فِي حُسْنِ المَوْقِعِ من النُّفُوسِ مُماثِلًا للأقاوِيلِ الشِّعريَّةِ ، لأنَّ الأقاويل التي ليْست بِشِعْرِيَّةٍ و

1 - العِنوان الأصْلي للْكِتاب De poetica

2 - أرِسْطُوطاليس ، فنُّ الشِّعْرِ ، ترْجمة عبْد الرَّحْمان بَدْوِي ، دارالثَّقافة ، بيْروت ، لُبْنان ، ط 2 ، 1973 ، ص 85 .

3- أبو حيَّان التَّوحيدي ، الامْتاع و المُؤانسة صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة،د.ت ، ص 135 .

4 - ابْنُ طباطِبَا ، عِيارُ الشِّعْرِ ، تحْقِيقُ محمَّد زغْلول سلام ، ط 3 ، الإسْكنْدريَّة ، مُنشأةُ المعارِف ، دت ، ص 52 .

لا خَطابيَّةٍ يُنْحى بِها نحو الشِّعريَّةِ لا يُحتاجُ فيها إلى ما يُحتاجُ إليْهِ في الأقاويلِ الشِّعْرِيَّةِ «[1] و ابْن سينا (428هـ) في قوْلِهِ « إنَّ السَّبَبَ المُولِّدَ لِلْشِعْرِ في قُوَّةِ الإنْسانِ شيْئانِ ، أحَدُهُما الالْتِذاذُ بِالمُحاكاةِ... و السَّببُ الثَّاني حُبُّ النَّاسِ للتَّأليفِ المُتَّفَقِ و الألْحانِ طَبْعًا ، ثُمَّ قَدْ وُجِدت الأوزانُ مُناسِبةً للألْحانِ ، فمالت إليْها الأنْفُسُ و أوجدتْها ، فمن هاتين العلتيْن تولَّدت الشِّعريَّةُ» [2]

إنَّ هذه التَّسْميات على ما بيْنها من تباين و اِخْتلافٍ تَتَّفِقُ في جوْهرها باعْتبارها نظريَّة تقوم على البَحْثِ في المُكوِّنات التي من خلالِها ينْتظمُ الخِطابُ الشِّعريُّ ، غيْرَ أنَّ هَذَا المُصْطَلَحَ لَمْ يَعْرِفْ تَطوُّرهُ المفْهُومِي و الدَّلالِي إلَّا مع الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة الَّتي كان رُومان جاكبسُون (1982-1896) أحد مُؤسِّسيها إذْ « يَكادُ يَكُونُ الإجْماعُ حَاصِلًا اليَوْمَ بيْنَ المُشْتغِلينَ بِنظريَّاتِ الأدبِ عامَّةً و الشِّعْرِ خاصَّةً بِأنَّ لرومان جاكبسون الأثرُ الحاسِمُ في الدَّفْعِ بِالشِّعريَّة الغرْبِيَّةِ الحديثةِ على طريقِ الصَّرامةِ العِلْميَّةِ والتَّشَكُّلِ المَنْهَجِي و الاسْتقْلال الذَّاتِي «[3]. فهْو أوَّلُ منْ رَبطَ الشِّعْريَّة بِموضوعِ البَحْثِ عنِ الوظِيفةِ الشِّعْريَّة في الشِّعْرِ و غَيْرِ الشِّعْرِ إذْ يَرى أنَّ « الشِّعْرِيَّة يُمْكنُ تحْدِيدها باعْتبارها ذلِك الفرْع من اللِّسانيَّات الَّذِي يُعالجُ الوظيفة الشِّعريَّة في علاقتِها معَ الوظائِفِ الأخْرى لِلُّغةِ و تهْتمُّ بِالمعْنى الواسِعِ لِلْكَلِمةِ بِالوظيفةِ الشِّعريَّة لا في الشِّعرِ وَ حَسْب ، حيْثُ تُهيْمِنُ هَذِهِ الوظِيفةُ على الوظَائِفِ الأُخْرى لِلُّغةِ ، إنَّما تهْتمُّ بِها أيْضًا خارجَ الشِّعْرِ ، حيْثُ تُعْطِي الأوْلَوِيَّة لِهَذِهِ الوظِيفةِ أوْ تِلْك عَلَى حِسابِ الوظِيفةِ الشِّعْرِيَّة «[4].

ثُمَّ كَانَ لِلْناقد البَلْغاري تزْفِيتان تودوروف (2017-1939) دَوْرُهُ في جَعْلِ الشِّعْرِيَّةِ نظَرِيَّةً دَاخِلِيَّةً لِلْأدبِ هَدَفُهَا أنْ تُبشِّرَ بِالأدبِ المُمْكِنِ قبْلَ الأدبِ المُتحقَّقِ أوَّلًا من خِلالِ مُؤلَّفِهِ «الشِّعْرِيَّة» [5] وثَانِيًا عبْر مجلَّة Poétique التي أسَّسها رِفقة النَّاقد الفرنسي «جيرار جونيت « و النَّاقِدة النِّسْويَّة «هيلين سيكسو» وقدْ أحدثت هذِه المجلَّةُ طَفْرةً نوْعِيَّةً في مجال الدِّراسات الأدبيَّة . فشَهِد المُصْطلحُ تحوُّلًا على مُسْتَوى الحدِّ و المضْمون فما عادَ « العَملُ الأدَبِيُّ في حدِّ ذاتِهِ هو مَوْضُوعُ الشِّعْرِيَّةِ ، فَمَا تَسْتَنْطِقُهُ [الشِّعْرِيَّةُ] هُو خصائِصُ هذَا الخِطابِ النَّوْعِي الَّذِي هُوَ الخِطابُ الأدَبِيُّ « [6] ، فالشِّعْرِيَّةُ بِهذَا المَعْنَى نظريَّةٌ أدبيَّةٌ تسْعى إلى مُقاربَةِ الخِطاباتِ الأدَبِيَّةِ وفَحْصِ خصائِصِها الَّتِي تنْطوِي عليْها لِتَثْبِيتِ هوِيَّتِها الأجْناسِيَّة و ضبْطِ قيمتِها الدَّلاليَّة ، فَهْيَ «تُكَرِّسُ الجُهْدَ لاسْتِنْطاقِ خَصَائِصِ الخِطابِ الأدَبِي بِوَصْفِهِ تَجَلِّيًا لِبِنْيَةٍ عَامَّةٍ لَا يُشكِّلُ فِيها هذا الخِطابُ إلَّا مُمْكِنًا مِنْ مُمْكِناتِها وَ لِهَذَا لَا تَبْحَثُ الشِّعْرِيَّةُ فِي هَذَا المُمْكِنِ فَحسْب و إنَّما فِي المُمْكِناتِ الأخْرى كُلِّهَا»[7].

1 - حازم القرْطاجنِّي ، مِنْهاجُ البُلغاء و سِراجُ الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، د.ت ، ص 119 .
2 - حسن ناظم ، مفاهيم شِعْرِيَّة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيْضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص 12 ، نقلا عن ابْن سينا ، فنُّ الشِّعرُ ، ضمن كتاب فنُّ الشِّعر لأرسْطُو ، ترجمة و تحقيق عبد الرَّحمان بدوي ، بيروت ، ص 172 .
3 فَتْحِي الخليفي ، الشِّعْرِيَّة الغرْبِيَّة الحدِيثة و إشْكاليَّة المَوْضُوع ، الدَّار التُّونسيَّة لِلْكِتاب ، 2012 ، ص 29 .
4 رُومان جاكبسون ، قضايا الشِّعْرِيَّة ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، 1998 ، ص 35 .
5 تزفيتان تودوروف ، الشِّعْرِيَّةُ ، ترْجمة شُكري المبْخوت و رجاء بِن سلامة ، ط 2 ، الدَّار البيْضاء ، دار توبقال ، 1990 .
6 المَصْدر نَفْسُهُ ، ص 23 .
7 رُومان جاكبسُون ، قَضَايا الشِّعْرِيَّة ، ص 19 .

إنَّ الشِّعْرِيَّة وِفْق تصَوُّرِ تودوروف عِلْمٌ لا يُعْنى بِالشِّعْرِ وحْدهِ بَلْ يأخُذُ أيْضًا بِفُنونِ الكَلامِ الأُخرى ما يَهُمُّهُ خصائِصُ الخِطابِ الأدبِي أيْ ما بِهِ يَكُونُ الأدبُ أدبًا لا العَملُ الأدبي في حدِّ ذاتِهِ . بيْدَ أنَّ النَّاقد و الفيْلسوف الفرنْسي جون كوهين (1994-1919) يذْهبُ في تعريفهِ للشِّعريَّة مذْهبًا مُخالفًا فيُعرِّفُها في كتابِهِ بِنية اللغة الشِّعْرِيَّة Structure du langage poétique بِأنَّها « عِلْمٌ مَوْضُوعهُ الشِّعْرُ، وَ كَانَ لِكَلِمةِ شِعْر مَعْنًى لابِس فِيهِ ، فَقَدْ كَانتْ تَعْنِي جِنْسًا أدَبِيًّا أيْ القَصِيدة الَّتِي تَتَميَّزُ بِاسْتعْمالِ النَّظْمِ »[1] ، فالشِّعْرِيَّةُ عِنْد كوهين ترْمِي إلى دِراسةِ الخَصَائِصِ الأسلوبيَّة لِلْخِطاب الشِّعْري «فالأسْلُوب هُوَ كَلامٌ لَيْسَ شَائِعًا وَ لَا عَادِيًّا و لَا مُطَابِقًا لِلْمِعْيارِ العامّ ... إنَّ الاِنْزِياحَ إذن مفْهومٌ واسِعٌ جِدًّا ، وَ يَجِبُ تَخْصِيصُهُ ، وَ ذَلِكَ بِالتَّساؤُلِ عنْ عِلَّةِ أنواعِهِ جَماليًّا و الآخر ليْس كذلِكَ» [2] .

إنَّ حَصْر كُوهِين موضُوع الشِّعْرِيَّةِ في الشِّعْرِ لهُ في « التَّنْظيرِ أسبابًا و دوافِعَ يُمكنُ أنْ نعزوها مُجْتَمِعةً إلى هاجِسٍ أجْناسيٍ مُتلبِّسٍ بِفِكْرِ صاحِبِهِ قاعِدتهُ الحِرْصُ على تَمْييزِ الكَلامِ الشِّعْرِيّ عَمَّا سِواهُ من أفَانِينِ القَوْلِ وَ أصْنافِ الأدَبِ منْ أجْلِ أنْ يَحْتَفِظَ بِسُمُوِّهِ وَ لَا تَتَقَوَّضَ خُصُوصِيَّتُهُ النَّوْعِيَّة المُتفرِّدة وَ لَيْسَ أشدَّ تعْبيرًا عَنْ تمكُّنِ ذَلِكَ الهاجِسَ منهُ منْ ذَهابِهِ في طَلَبِ هوِيَّةِ موضوعهِ الإنْشائيَّةِ مَذْهَبًا مُقارَنِيًّا كانَ لَهُ أنْ أقامَهُ على المُقابَلَةِ بَيْنَ الشِّعْرِ والنَّثْرِ»[3] .

و مَعَ تَطَوُّرِ مَفْهُومِ النصِّ و اِنْصِرافِ اِهْتِمامِ الباحِثِينَ بِما يَحِفُّ المَتْنَ الحِكائيَّ مِنْ عَتَبَاتٍ بِإعْتبارِها نَصًّا مُصاحِبًا ، أصْبحَ الخِطابُ فَضَاءً تَتَعالقُ عبْرهُ الأنْماطُ النصِّيَّةُ و تَتَقَاطعُ وأصْبَحَتْ الشِّعْرِيَّةُ بَحْثًا فِي هَذَا الفَضَاءِ ، و هَذَا بِالضَّبْطِ ما نَظَّرَ لهُ النَّاقِدُ الفَرنْسِيُّ جيرار جونيت (1930) من خلال كِتابِهِ مدخلٌ لِجامع النصِّ introduction à l'architexte منْ أنَّ «الشِّعْرِيَّةَ تَسْعَى لِلْكَشْفِ عَنْ قَوانِينِ الإبْداعِ فِي بِنْيَةِ الخِطابِ الأدبِي بِوصفِهِ نَصًّا وَ لَيْسَ أثَرًا أدَبِيًّا » [4] .

إنَّ الاِخْتِلافَ بيْنَ تودوروف و كوهين و جونيت بَيِّنٌ وَ واضِحٌ في مسْألةِ جوْهرِ موْضُوعِ الشِّعْرِيَّةِ فاعْتبرها الأوَّلُ عِلْمًا موضوعهُ الأدبُ و تمثَّلها الثَّاني عِلْمًا موضوعه الشِّعْرُ و عرَّفها الثَّالثُ بكونها عِلْما موضوعه النصِّيَّةُ المُتعالية ، لِذَا اِعْتَبَرَهَا جُونيت عِلْمًا «غيْرَ واثِقٍ منْ موضوعهِ على حدٍّ بَعِيدٍ و معايير تَصْرِيفِها هي إلى حدٍّ ما غيْرُ مُتجانِسَة و أحْيَانًا غيْرُ يَقِينيَّةٍ» [5] ، « فإذَا بِها قَدْ أضْحَت أقْرَبَ ما تَكونُ إلَى الإِطَارِ العِلْمِيّ المَفْتُوح غَيْر المكْتمل الَّذِي لا يَسْتنْكِفُ جُلُّ أعْلامهِ مِنْ صرْفِهِ إلى كُلِّ ناحِيَةٍ و الدَّفْعِ بِهِ فِي كُلِّ فجٍّ عميقٍ و حمْلهِ على وُجوهَ شَتَّى » [6]

غيْر أنَّ المُصْطلح حال ترْجمتهِ و تلقِّيه في الدَّرْس النَّقْدِي العربي عرِف نوْعًا من الاِضْطراب الاصْطلاحيّ نتيجة اِخْتلاف تعْريفات المُهتمّين بهذا الحقْل المعْرِفي إذْ تَرْجمهُ إبراهيم الصَّحراوي

1 جون كوهين ، بِنية اللغة الشِّعْرِيَّة ، تَرْجمةُ مُحمَّد الولي و مُحمَّد العَمْري ، المغْرب ، دار توبقال ، 1986 ، ص 09 .
2 المصْدر نفْسُهُ ، ص 15 .
3 فَتْحي الخليفي ، الشِّعْرِيَّة الغرْبِيَّة الحديثة و إشْكاليَّة المَوْضُوع ، ص 107 .
4 جِيرار جونيت ، مدْخل لِجامع النصِّ ، ترْجمة عبْد الرَّحْمان أيُّوب ، دار توبقال للنَّشْر ، ط 2 ، د.ت ، ص 91 .
5 المصْدر نَفْسُهُ ، ص 10 .
6- فَتْحي الخليفي ، الشِّعْرِيَّة الغرْبِيَّة الحدِيثة و إشْكاليَّة المَوْضُوع ، ص ص 142-141 .

بعِلْم الأدبِ [1] ويوافقهُ في هذه التَّسْمية كُلٌّ من سميرحِجازي [2] وجابر عصفور ، ويسْتعملُ سعيد علُّوش مُصطلح الشَّاعِريَّة [3] وترْجمهُ النَّاقد توفيق بكَّار في تقديمهِ لِكتاب البِنية القصَصِيَّة في رِسالة الغُفران لِحُسين الواد بالإنْشائيَّة [4] ويتبنَّى هذا المُصطلح عبْد السَّلام مسدِّي ويُترجمهُ حميد لحميداني بالأدبيَّة [5] وقد تبنَّى هذه التَّرْجمة توفيق الزيدي وحسن ناظم [6] وصلاح فضل [7] ويختار حسين الواد ترْجمة المُصطلح حرفيًّا «بويتيك» [8] ويترجمه فتحي الخليفي بالشِّعريَّة [9] وقد تبنَّى فريق واسع من الباحثين هذه الترجمة كجليلة طريطر [10] وشكري المبخوت ورجاء سلامة

إنَّ هَذَا الاِصْطراع المُصطلحي لِلفْظِ Poétique وتشظِّيهِ حال ترجمتهِ بيْن مفهوم الشِّعريَّة ومفاهيم أخرى موازيةِ لها كالإنشائيَّة والأدبيَّةِ وغيرها يُفسَّرُ من وِجهةِ نظرٍ مُصطلحيَّةٍ بِأنَّ «المُصطلحاتَ كائِناتٌ لُغويَّةٌ مُزدوجةٌ . تجْمعُ بيْن مظهرٍ لُغويٍّ ومخبرٍ معرفيٍّ . وبِقدْرِ ما كَانَ الشَّكْلُ مُهِمًّا عِنْد اللسانِيِّين . كان المفْهومُ ذا قيمةٍ عنْد الدَّلاليين . والحُجَّةُ في ذلكَ أنَّ عَمَلِيَّة الاصْطِلاحِ ليْست إلَّا إنْشاء علاقة بيْن السِّمات المفْهوميَّة ومجْموع المُعْطيات اللِّسانيَّة في لُغةٍ ما « [11] ، فهذا التقارب المُصطلحي بين الشِّعريَّة والمُصطلحات المُشتركة معها في المعْنى المُختلفة عنها في التَّرْجمةِ والاصْطلاحِ يطرحُ جدليَّةً قديمةً ضاربة في القدم : جدليَّة العلاقة بين الشَّكْلِ والمعْنى ، وهذا اللُّبْسُ كفيلٌ بأنْ يُحلَّ بِضبْطِ الحدود الفاصِلةِ بين هذه المُصطلحات المُتجاورةِ وضبْطِ ما بيْنها من علاقاتٍ

1- «عِلمُ الأدبِ لَيْسَ دِراسَةَ الأدَبِ بَلْ دِراسةُ أدبيَّةُ الأدبِ « إبراهيم الصَّحراوي ، تحليل الخِطاب الأدبي ، ط 1 ، دار الآفاق ، الجزائر ، 1999 ، ص 15 .

2- « جُملةُ القوْلِ أنَّ الشَّكْلِيَّةَ ، تُعْتبَرُ في أساسِها نزْعةً عِلْمِيَّةً تسْعى لإنْشاءِ عِلْمٍ للأدبِ الخالِصِ الَّذِي هو عِلْمٌ تجريدي ، كما أنَّهُ عِلْمٌ تفْسِيري ، يقوم بهما الباحِثُ الشَّكْلِي عِنْد دراستهِ لِصُور العلاقات الأدَبِيَّة « ، سمير حِجازي ، مناهِج النَّقْد الأدبي المُعاصر مع مُلحق قاموس المُصطلحات الأدبيَّة ، دار التَّوفيق للْطباعة والنَّشْر والتوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2004 ، ص 77 .

3- « الشَّاعريَّة مُصطلحٌ يسْتعْمِلُهُ تودوروف كشِبْه مُرادِف لِعِلْمِ / نظريَّةِ الأدبِ والشَّاعريَّةُ درْسٌ يَتَكَفَّلُ باكْتِشافِ الملكةِ الفرْديَّة التي تضَعُ فرْدِيَّة الحدثِ الأدبي ... كما تُعرِّفُ الشَّاعِريَّة كنظريَّة عامَّة للأعْمال الأدبيَّة « سعيد علُّوش ، مُعجم المُصطلحات الأدبيَّة المُعاصرة ، دار الكِتاب اللُّبناني ، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1985 ، ص 127 .

4- « وقدْ اِنْطلق حُسين الواد في تجْربته من مبادئ الإنشائيَّة الهيكليَّة Poétique structurale كما تمثَّلت في كتابات تودوروف خاصَّةً بعْد نشْأتها الأولى مع الشكليين الروس في بداية العشرينات ، وليْست الإنْشائيَّة من مذاهب النَّقْد بل هي نظريَّةٌ يطمحُ أصحابها -فيما يُصرِّحون – إلى أنْ يُقيموا منها عِلْمًا بالمعْنى الأتمّ يكون « عِلْم الأدب « ، توفيق بكَّار ، تقديم كتاب البنية القصصية في رسالة الغفران لِحسين الواد ، ط 3 ، 1988 ، الدار العربيَّة لِلْكتاب ، ص 06 .

5- « لقَدْ كان هدفُ هؤلاءِ [الشكلانيين] أنْ يبْحثُوا في الخصائِصِ التي تجعلُ من الأدبِ أدبًا بالفِعْلِ ، ولخَّصُوا هذِهِ الخصائِصَ في مُصْطلحٍ واحد سمُّوه الأدبيَّة « ، حميد لحمداني ، بِنية النصّ السَّرْدي ، المركز الثقافي العربي للطِباعة والنَّشْر والتَّوزيع ، ط 1 ، 1991، ص 11 .

6- « الأدبيَّةُ إذن مفهوم موازٍ لمفهوم الشِّعريَّة في أهدافِهِ – وإلى حد ما – في طرائِقِهِ « حسن ناظم ، مفاهيم شِعْرِيَّة ، ص 36 .

7 « أدبيَّة الأدب هذه مقولة شاعت في الستينات حيثُ نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبيَّة من السياق التاريخي والسياق الاجْتماعي والسياق النَّفْسِي لِتضعهُ في السِّياق المُنبثق من الأعمال الأدبيَّة ذاتها «، صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مُصطلحاتُهُ ، ميريت للنَّشر والمعلومات ، القاهرة ، ط 1 ، 2002 ، ص 92 .

8 - « وبِما أنَّ هذه العوامل لا توجدُ إلَّا في الأثر الأدبي نفْسُهُ فإنَّ الشَّكْليين دعوا إلى تحريرِ البويتيك (علم الأدب) من النزعات الفلسفية والدينية « حسين الواد ، البنية القصصيَّة في رِسالة الغفران ، الدار العربيَّة لِلْكتاب ، ط 3 ، 1988 ، ص 16 .

9- « لا مُراءَ في أنَّ لِكلمةِ الشِّعريَّة la poétique في منابتِها الغربيَّةِ أصْلا مكينًا كثيرًا ما ترْتدُّ إليْهِ « فتْحي الخليفي ،الشِعريَّة الغربيَّة الحديثة وإشكاليَّة الموضوع ، ص 09 .

10- أُنْظُر : جليلة طريطر ، في شِعْريَّة الفاتحة النصِّيَّة حنَّا مينا نموذجًا ، مجلَّة علامات ، الجُزء 29 ، المُجلَّد 8 ، سبتمبر 1998، ص 14 ==ص 178 .

11-عيَّاد بومزراق ، فِتْنة المُصطلحيَّة ، دارزينب للنَّشْر ، ط 1 ، 2016 ، ص 133 .

من جهةٍ وتأصيلها تاريخيًّا من جهةٍ ثانية ، فمُصطلحات الأدبية وعلم الأدب وفنُّ النَّظْمِ وغيرها مثَّلت إرهاصات أوَّليَّةٍ تمخَّضَ عنها مُصطلح الشِّعْرِيَّةِ وهْو ما يُفسِّرُ طُغيانَهُ ورواجهِ وشُيوعهُ ، و نحْنُ نميلُ إلى اِعْتمادهِ دون سواهُ توثيقًا للعلاقةِ مع الموروثِ النَّقْدي القديم ومُحاولةً للْقُرْبِ من مصادرِ الفِكرِ العربيِّ الحديث .

2. في حدّ المِيثاق السِّيرذاتي .

يُشكِّلُ الميثاق السِّيرذاتي عِقْدًا يُبْرِمهُ كاتبُ سيرتهِ مع القُرَّاءِ ويُقرُّ فيهِ أنَّ ما يرْويهِ منْ وَقَائِعَ ومَا يَذْكُرُهُ من شخْصِيَّاتٍ حقيقيٌّ ، مُتعلِّقٌ بِشَخصِهِ و مُتَّصِلٌ بتجْرِبتِهِ فِي الحَيَاةِ ، ويتبَوَّأُ «نظرِيًّا منْزِلة النصِّ المُصاحبِ لِلْحكايةِ السيرذاتيَّة لأنَّهُ مِفتاحُ تَأويلِها ، وَ قَرينةٌ أجناسيَّة صَريحة على مرْجَعِيَّتها » [1] فهو عبارةٌ عن علامةٍ تَسِمُ الخطاب المرْجِعِي وتُمَيِّزهُ عن مُقابِلِهِ التَّخْييلِي .

ويتداخلُ مُصطلح الميثاق السِّيرذاتي مع مُصطلحاتٍ أخرى عديدة كالمُقدِّمة Introduction والتقديم Présentation و الاِسْتِهلال Instance préfacielle والتوطئة Avant-propose والفاتِحة Incipit لكِنَّنا نرجِّحُ الكفَّةَ لهذا الأخير ، فمقُولة الفاتحة [2] تُعدُّ اِنْخراطًا واضِحًا في الثقافةِ العربيَّةِ واِحْتِذاءً لِتقاليدِ أمهات الكتب التُّراثيَّةِ وإعادة توظيف للمُصطلح توظيفًا نَقْدِيًّا حداثيًّا ، أمَّا بقيَّة المُصطلحاتِ على ما بيْنها من تواشُجٍ دلالي لا تُخفي الفرق الحاسم بينها إجرائيًّا فالاسْتهلال مُصطلح تقني يرتبطُ بالشِّعر الكلاسيكي و التَّمهيد في مفهومه العام يُشيرُ إلى الخِطاب السَّابِقِ للمَتْنِ المُوضِحِ المُجْمِلِ لِما سَيَكُونُ عليْهِ النصُّ في تسَلسُلِهِ أمَّا التَّقْديم فعِبارةٌ عنْ رَأيٍ نَقْدِي في الأثرِ المُقدَّمِ لهُ سواءٌ كان صاحبُ التَّقديمِ حقيقيًّا أو مُتخيَّلًا وهْو ما ينْسحبُ كذلك على عبارة مُقدِّمة فهي لفظٌ عامٌ جدًّا تُشكِّلُ دراستهُ « منْحًى آخر في قِراءةِ العَمَلِ الأدبِي نَفْسُه اِنْطلاقًا من العلائِقِ الجدلِيَّةِ التي ترْبِطُ المُقدِّمة بالعملِ وهْي علائِق لهَا مُوجِّهاتُها ولَها مَا يُبرِّرُها من منْظُور التَّشْديدِ على أهميَّةِ الخِطابِ/ الجِهاز المُقدِّماتي في الفهْمِ والتَّحْليل » [3].

إنَّ الفاتِحة النصِّيَّة تضْطلعُ « بوصْفها رُكن الأساسِ في الخِطابِ ، ومُقدِّمة السَّرْدِ فيهِ،بِوظِيفةِ التَّعْريفِ أو الإرهاص بماهيَّةِ النصِّ الأجْناسيَّة » [4] وهو ما يُساعدُ على تبيُّنِ جِنْسِ النصّ وسِياقِهِ و الإبانةِ على هويَّتِهِ الأجْناسيَّة الأمرُ الَّذِي يُذلِّلُ عمليَّة تلقِّي النصّ ومن ثُمَّ تأويلهِ ، لِيُصبح هذا المِيثاقُ « مُتعالقًا مع النصِّ المُؤلِّفِ وحامِلًا لِلْعديدِ من القرائِنِ المُوجِّهةِ لِلْقِراءة و المُساعدةِ على الفهْمِ و الاسْتِيعاب » [5] ، وغايتُنا من تحْليلِ المِيثاق السيرذاتي لِسيرةِ فَدْوى طُوقان الذَّاتيَّة تتنزَّلُ ضِمْنَ سِياقِ رغْبَتِنَا في التَّقْرِيبِ بيْنَ النصِّ السيرذاتي ونوايا المُؤلِّفِ المُتعلِّقةِ بِهِ من جِهةٍ باِعْتبارِ أنَّ

1 - جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، مركز النَّشْر الجامعي و مُؤسَّسة سعيدان لِلنَّشْر ،2004 ، ص 447 .

2- أُنظر جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، الهامش ص 449

3- عبد الفتَّاح الحُجمُري ، عتبات النصِّ البِنية و الدَّلالة ، شركة الرابطة ، الدَّار البْضاء ، ط 1 ، 1996 ، ص 41 .

4- جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، ص 452 .

5- عبْد الفتَّاح الحُجمري ، عتبات النصِّ البِنية و الدَّلالة ، ص 43 .

هَذَا المِيثاقَ يُشَكِّلُ إطَارًا نَقْدِيًّا و مُرْتَكَزًا أساسيًا لِقِراءةِ و تأويلِ المتْن السيرذاتي ، و من جهةٍ أخرى الكشْفِ عنْ شِعريَّةِ هذا الخِطابِ أيْ ما يُميّزهُ عن سائرِ الخِطابات المُباشرة الأُخرى نَظرًا لكونهِ ملْفوظًا لُغويًّا بِهِ يُفهمُ السِّياقُ الذي ينخرطُ فيه النصُّ .

II في شِعْرِيَّةِ المِيثاق السِّيرذاتي

أدبُ السيرة الذَّاتيَّةِ جِنْسٌ أدبي ينْتمي إلى منظومةِ كِتابات الذَّات Ecriture du moi على غِرارِ اليوميَّات الخاصَّة Les journaux intimes والمُذكَّرات Les mémoire و الرَّسائل الخاصَّة Les correspandances privées و البورتريه Le portrait و أدب الرِّحلة Littérature de vouage ، ظهر في بِدايات القرْن 18 و اِستفحل في بِدايات القرْن 19 ثُمَّ شَهِد رواجًا هائِلًا في بِدايات القرْن 20 ، وَهْو عِبارةٌ عنْ « حكْي اِسْتعادي نثْرِي يقوم بِهِ شَخْص واقِعِي عن وجودهِ الخاصّ ، و ذَلِكَ عِندما يُركِّزُ على حياتهِ الفرْدِيَّة ، و على تاريخ شَخْصِيَّتِهِ «[1] ، و قدْ مارسَ هذا الجِنس من الكِتابة الكثير من المؤلفين و المُؤلّفات العرب و الغرب ، رغم ضآلةِ ما أنتجهُ العربُ نِسْبيًّا مقارنةً بنظرائهم الغرب . و تُعدُّ سيرة فدوى طوقان الذَّاتيَّة «رِحْلة جَبَلِيَّة رِحلة صَعْبة» الأنموذج الأوفى للكتابة الذاتيَّة فعلى الرَّغم من قِصرها فإنَّها تُمثِّلُ أرْخبيلًا من الجزر الأجناسية التي تتقاطعُ في محور دلالي واحدٍ من خلالهِ يُمكنُ كشْف خبايا شخصيَّة السَّاردة ، و نافِذةً عبْرها نُطِلُّ على ملامحِ المُجتمعات العربيةِ عامَّةً و الفلسطينيّ خاصَّةً في النِّصْفِ الأوَّلِ من القرْنِ العِشْرين . و بِاطِّلاعِنا على هذا الأثرِ يتَّضِحُ لنا انتماؤهُ أجناسيًا للسيرة الذاتيَّةِ بتوَفُّرِهِ على المُقوّمات الأساسيَّة كما ضبطها المُنظِّر الفرنسي فيليب

لوجون و قدْ دعَّمَ اِنْتماء هذا الأثرِ إلى جنس السِّيرةِ الذَّاتيَّةِ اِشْتمالهُ على مِيثاقٍ سيرذاتي صدَّرت به السَّاردة كتابها وثبَّتت بِهِ نصَّها تضاريسيًّا على خارطة الأدبِ الذَّاتي.

يأتي هذا المِيثاقُ في ثلاثِ صَفحاتٍ يمْتدُّ من الصَّفحة التاسعة حتَّى الصفحة الحادية عشرة ويتميَّزُ بِطابعِهِ الشُّمولي ، فعلى الرَّغْم من إيجازِهِ و قِصرِهِ اِتَّسَم بِكثافةٍ دلاليَّةٍ عالِيَةٍ.

أوَّلُ ما يُلاحَظُ في هذا الخِطاب ذاتيَّتُهُ فالسَّاردة تُجري الأحداث مُقترنةً بِضميرها « ظللتُ طيلة عُمري أُحسُّ بانْكِماشٍ و نُفُورٍ من الإجابةِ على الأسْئلة التي تُوجَّهُ اليَّ عن حياتي»[2] لِنتأكَّد من التطابق و التماثل التام بين الثَّالوثِ: المُؤلّفة و الرَّاويةِ و الشَّخصيَّة الأساسيَّة[3] ، في هذِهِ الافْتتاحيَّةِ النصِّيَّة

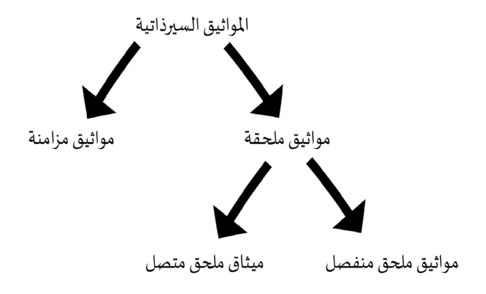
1- Philippe LEJEUNE،Le Pacte autobiographique،Collection Poétique،Editions du Seuil،1975،p.14.<<Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence،lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle،en particulier sur l'histoire de sa personnalité»

الترجمة لعمر الحلي في كتابهِ السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1994 ، ص 08 .

2- فدْوى طُوقان ، رِحلة جبليَّة رِحلة صَعْبَة ، دار الشُّروق للنّشرِ و التَّوزيع ، الأردن ، 2005 ، ص 09 .

3- يُراجعُ ما ذكرهُ شكري المبخوت حول وضعيَّةِ كُلٍّ من المؤلف و الراوي و الشَّخصيَّة « وضعيَّةِ المُؤلّفِ : يجِبُ أنْ يَكونَ الكاتبُ في السِّيرة الذَّاتيَّة مُتطابقًا مع الرَّاوي ، وضعيّة الراوي : يجبُ أن يكون الرَّاوِي في السِّيرة الذَّاتيَّة مُتطابِقًا مع الشَّخصيَّة الأساسيَّة أوَّلًا و مُتشبِّثًا بالمنظور الاسْتعادي لِلْقصَّةِ ثانِيًا « (شكري المبخوت ، سيرة الغائب سيرة الآتي ... ، دار الجنوب للنَّشْر ، تونس ، 1992 ، ص 12 .

يحْكي ضمير المُتكلّم قيامه بفعليْن متوازيين : فعل الكِتابةِ و فِعل التذكُّرِ وهو ما يُؤكّدُ اِندراجهُ ضِمن نمط السَّرد غير الخطِّي إذْ تَرواحُ السَّاردةُ بيْن زمنيْن زمنُ الحاضِرِ (زمنُ السَّرْدِ) وزمن الماضي (زمنُ الأحْداثِ) ، من خلال هذا التَّوزيعِ المُتذبذب للزَّمنِ نكْتَشِفُ اِرْتباط الكِتابة بالتذكُّرِ والتفكُّرِ للأحداثِ الهامَّة التي عاشتها السَّاردةُ أو تذكّرتها زمن التَّدوينِ ، في هذه البِنية الحدثيَّة يكسرُ فعل الاسترجاعِ نمطيَّة الكِتابة ورتابتها ويعُودُ بالزَّمنِ القهْقرى إلى الماضي اِنْطِلاقًا من الحاضِرِ ويتحوَّلُ هذا النُّفور من الإجابةِ إلى إقبالٍ على سرد وقائِعِ الماضي والبوْحِ بما لم تجرؤ على إطلاع النَّاسِ عليْهِ. ينْتمِي هذا المِيثاقُ إلى صِنْفِ المواثِيقِ المُزامنةِ ، إذْ تَنْقَسِمُ المواثيقُ السِّيرذاتيَّة إلى ضربيْنِ كما يوضِّحُهاالرَّسْم التَّالي:



و مِمَّا يَدُلُّ على اِنتماءِ هذا المِيثاقِ إلى خانةِ المواثِيقِ المُزامنةِ إعلان السَّاردة بِشَكْلٍ صريحٍ وواضِحٍ نيَّتها كِتابة سيرتها الذاتيَّة « أكتب الكِتاب الَّذِي أكْشِفُ فيه بَعْض زوايا هذهِ الحياةِ التي لمْ أرض عنْها أبَدًا؟»[1] ، فالسَّاردة تُضمِّنُ ميثاقها تصريحًا بالقَصْدِ Déclaration d'intention من وراء تأليف هذا الكِتابِ وتُعلنُ للمُتقبِّلِ ما حفَّ بتأليفهِ من ملابساتٍ وظروفٍ ، وعلى الرَّغْمِ من لاحقيَّة كتابة المِيثاقِ لِكتابة المتْن الحِكائي كرونولوجيًّا كما نتبيَّن ذلك من خلال الصيغ التعبيرية التي تفيد اِنْقِضاء الحدث في زمن الماضي « لم أفْتحْ خِزانة حَياتي كُلِّها ... ما كشَفْتُ عَنْهُ ... »[2] فإنَّنا نُدرجهُ ضمن المواثيق المُزامنةِ وذلك لأسباب عدَّة أهمُّها على الإطلاق تنامي وعْيُ السَّاردة بخُصوصيَّات الكتابة الذَّاتيَّة واتِّجاه نيتها منذ البدْءِ نحو سرْد قِصَّةِ حياتها وإشفاء غليلِ المُتطلّعِينَ لاكْتشاف تفاصيل حياتها وما أثَّر فيها أدبيةً وإنسانةً ، إذْ « يُعبِّرُ المِيثاق السِّيرذاتي متى كان مُزامنًا لِلْحكايةِ عنْ تصوُّرٍ اِئتلافِي مُتأصِّل في المشْروع السِّيرذاتي ، تلْتَحِمُ منْ خِلالهِ الأحداثُ المرْويَّةُ اِلْتِحامًا عُضْويًّا ومُباشِرًا بالرُّؤى الإيديولوجيَّة والنَّقديَّة المبْسوطة في العقْدِ الَّذِي عادةً ما يحْتلُّ مرْتبة الصَّدارةِ على سبيلِ التَّوطِئةِ وتوجيهِ القِراءةِ في طوْر بِدايتها ، علاوةً عن إثباتهِ لمرْجعيَّة الحكْي »[3] .

يَخْضَعُ المِيثاق السِّيرذاتي لسيرة فدْوى طُوقان الذاتيَّة إلى أقطاب دلاليَّة تُضفي عليه طابع الشِّعريَّةِ وتُميِّزهُ عن غيرِهِ من الكتابات التَّمهيدية الأخرى كالتَّصدير أو التوطئة النَّقديَّة أو كلمة النَّاشر الخ ... و قدْ وزَّعْنا هذه الأقطاب الدَّلاليَّة إلى ضَرْبيْنِ يُمثِّلانِ مُجتمعيْنِ مبرّرات ودوافع الكِتابة الذّاتيَّةِ

1- فدوى طوقان ، رِحلة جَبليَّة رحلة صَعْبة ، ص 09 .

2- المصدرنفْسُه ، ص 10 .

3- جليلة طريطر ، مُقوّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، ص 467 .

أ. الدَّوافع الذَّاتيَّة :

أ- مَقُولة الفذاذة : « يَتَنَزَّلُ الخِطاب السّيرذاتي بِوصْفِهِ خِطابًا محورهُ الحياة الفرديَّة الخاصَّة ، ضِمن مقولة الفذاذة ، لأنَّ كُلَّ إنْسانٍ في هذه الدُّنيا هو عالمٌ قائمٌ بِذاتهِ ومُتفرِّدٌ، بِما يحْدُثُ في حياتهِ من الحوادِثِ الخاصَّةِ المُتَميِّزةِ »[1] فالمُترْجِمُ لِنفْسِهِ يجدُ مُتعةً في تضخِيم ذاتهِ و إبرازتميُّزها وفرادتها عنِ الأخرينَ بما عاشَهُ من وقائعَ و ما بذلهُ من تضْحياتٍ و ما خاضهُ من نضالات ساهمتْ في نحْتِ شخْصيَّتهِ الفذَّةِ المُختلفة عن الآخرين وفي ذلك تقول فدوى طوقان «بتواضُعٍ غير كاذبٍ أقولُ إنَّ هذه الحياةِ ، على قلَّةِ أثمارِها لمْ تخْلُ من عُنْفِ الكِفاحِ . إنَّ البَذْرةَ لا ترَى النُّورَ قبْلَ أنْ تشُقَّ في الأرْضِ طريقًا صَعْبًا وقِصتّي هُنا هِي قِصَّةُ كِفاح البَذْرةِ مع الأرْض الصَّخْريَّة الصَّلْبَة »[2] .

إنَّ ما عاشتْهُ السَّاردة من ضيْمٍ وتسلُّطٍ في مُجتمعٍ ذكوريٍّ شرْقِي ووسط أسرةٍ عشائريَّةٍ تُمجِّدُ الذُّكورة وتُسفُّ في الإساءة للأنثى بِشَتَّى الطرقِ و الوسائلِ مثَّلَ حافِزًا معنويًّا يدْفعُها نحو الثَّورةِ و التمرُّدِ العنِيفِ ضِدَّ منظومة التقاليد الباليةِ المفْروضةِ على المرْأةِ ، فكانت ثورةً عنيفةً و مخاضًا عسيرًا انْتهى بِها إلى الانْسلاخ عن شرْنقةِ الأعرافِ المُتخلِّفةِ وهو ليْسَ بالأمْرِ الهيِّنِ اليَسِيرِ . هذا التحدِّي الشُّجاع أكْسبَ السَّاردة ثِقةً وفخْرًا بِذاتها وشُعُورًا بالراحة والرِّضى على مسَارِ حياتِها الذي يختلفُ لا شكَّ عن مسار حيوات غيرها .

ب- الرَّاحة النَّفْسِيَّة :

« يَلْتذُّ كاتبُ السِّيرة الذَّاتيَّةِ أيَّما اِلْتِذاذٍ بِالتَّذكُّرِ وخاصَّةً اِسْتِحْضارَ الذِّكرياتِ البَعِيدةِ الَّتي عِوضَ أنْ تُلْقِي عليْها الشَّيْخوخةُ شيْئًا فَشيْئًا سجف النِّسيانِ نَجِدُها عَلَى عَكْسِ ذَلِكَ تزدادُ ألقًا نَعْنِي بِذلِكَ ذِكريات الطُّفُولةِ أو الشَّبابِ ... ولَكِنَّ مُتعةَ التَّذكُّرِ من المُتعِ التي لا تكْتمِلُ نُكهتُها إلَّا إذا شارَكَ المرْءُ فيها غيْرهُ. لِذلِكَ يُهذِّبُها كاتبُ السِّيرةِ الذَّاتيَّةِ ويزيدها كَثَافةً من خِلالِ تعبيرهِ عنْها »[3] ، فعمليَّة اِسترجاع الماضِي تقُومُ على اِستدعاء أحداثٍ ماضِيَةٍ وتجديدها للتَمتُّعِ بِها تغلُّبًا على سطْوةِ الزَّمانِ ومحاولةً للتغلُّبِ على الشَّيخوخةِ وعبْر التَّذكُّرِ يعيشُ المُترجمُ لِذاتهِ ما يسْتعيدهُ في زمنِ الطفولة أو الشبابِ بكثيرٍ من النَّشوة والانْفعال فكأنَّهُ بذلك يعيشُ شبابة مرَّتيْنِ ، بيْد أنَّ طفولة السَّاردة لم تكُن بالطفولة السعيدة الهانئة ولا حتَّى النصيبُ الأوفر من شبابها فقد ظلَّت تعاني طاحون القهر والضغط الاجْتماعي المُسلَّطِ عليها داخل أسوار البيْتِ ، فكان مشروعها وهي تعيد بناء ذكرياتها وترتيبها رغْبةً في الشُّعور بالراحة النَّفْسيَّةِ والاطْمئنانِ إلى ما انتهت إليه من نتائج « رغْم الحوادثِ الطارئةِ و التَّناقضِ و الفَشَلِ والنُّكوصِ على الأعْقابِ و التردُّدِ و التنكُّرِ »[4] و في هذا السِّياقِ تُشيرُ طوقان قائِلةً « ما كَشَفْتُ عنهُ هو الجانبُ الكِفاحِي الَّذِي ذكرْتُ قبْلَ قليلٍ . كيْف اسْتطعْتُ في حدودِ ظروفي وقُدراتي . أنْ أتخطَّى ماكان يسْتحيلُ تخطِّيه لوْلا الإرادة والرَّغْبة

1- المرْجع السَّابق ، ص ص 469 -470 .

2- فدوى طُوقان ، رحلة جبليَّة رِحلة صَعْبة ، ص 09 .

3- جورج ماي ، السِّيرة الذَّاتيَّة ، تعريب محمد القاضي وعبد الله صُولة ، بيْت الحِكمة ، تونس ، 1992 ، ص 56 .

4- المرْجع نفْسُهُ ، ص 63 .

الحقيقيَّة في السَّعْي وراءَ الأفضل والأحْسن ، ثُمَّ إصراري على أنْ أعطي حياتي معْنًى وقيمةً أفْضلُ مِمَّا كان مُخطَّطًا لها »[1] . فتستحيلُ عمليَّة التذكُّرِ بالتَّالي ضرْبًا من العِلاج النَّفْسي يُشعرُ المُتذكِّر بالراحة و الرِّضى على النَّفْسِ .

II. الدَّوافع الخارِجيَّة :

أ- فُضول القُرَّاءِ :

تُشير السَّاردة في مُفتتحِ مِيثاقِها إلى واحِدٍ من الأسبابِ الَّتي حدثْ بِها إلى تأليفِ سيرتها الذَّاتيَّة وهو اِستجابتها لِفُضول القُرَّاءِ وتعطُّشهم لِمعرفةِ « العوامِلِ التي وجَّهت هذه الحياةَ و أثَّرَتْ فِيها»[2] وهو ما يدُلُّ على أنَّ السِّيرة الذَّاتيَّة العربيَّة الحديثة بَلغتْ مبْلغ الظَّاهرةِ الفنيّة المُسْتحْكمة في سياق التقبُّل الأدبي»[3] .

إنَّ السِّيرة الذَّاتيَّة وفْق هذا المُبرِّرِ لا تنْشأ مِن عدمٍ بل لها مُسوِّغاتُها و دوافِعُها فهي قائمة على ثُنائيَّةِ الطَّلبِ والاِستجابة و الحقِّ و الواجِبِ فالكاتبُ متى كان شخصيَّة فكْريَة أو سياسيَّةً أو اجْتماعيَّة أثار فُضول جُمهورهِ و مُتلقّيهِ و صارت حياتهُ الشَّخصيَّة محلَّ رغْبةٍ و فُضُولٍ من هذا الجُمهور فيشْعُرُ أنَّهُ مُجبرٌ على إماطةِ اللثام عن تنشئتهِ و مسيرتهِ الفكريَّة أو الفنيَّة وتجاربهِ و خبراتهِ وهو ما يُحقِّقُ مقْصديَّة الإخبار و التعليم و التَّوجيه .

ب- إثْراءُ معْرِفةِ الإنْسانِ بالإنْسان :

إنَّ السِّيرة الذَّاتيَّة بِاعتبارها خِطابًا أدبيًّا ينهضُ بجملة من الوظائفِ ، أبرزها الوظيفة الإيعازيَّة / الإفهاميَّة La fonction conative المُتعلّقةِ بالمُتقبّلِ ، هذه الوظيفةُ تتلخَّصُ في تفاعل القارئِ مع تجْربة المُؤلِّفِ و النَّهْلِ والاِسْتفادةِ منها ولمَّا كانت فدوى طوقان ليست مُجرَّدَ شاعرةٍ اِستثنائيَّة بلْ مُناضلة نسْويَّة خاضت معْركة شرسةً ضدَّ التخلُّف الاجْتماعي و اِخترقت حقولًا و مواقع ظلَّت ردحا من الزمن حكرًا على الرَّجُلِ كتجْربة الكتابةِ و النِّضال السِّياسي وغيرها فليْس من العجبِ أن يحقق نصُّها السيرذاتي هذهِ الوظيفةَ فنجدها تُشيرُ في ميثاقها إلى هذا المبرر بِقوْلِها « على هَذَا الطَّريق الصَّعْب رَمانِي المجْهول ، و منْ هذا الطَّريق الصَّعْب بَدَأتْ رِحْلتي الجَبَلِيَّة ... لقدْ أدركتُ أنَّ العملَ هُو الوجه الآخر للحُلُم و الإرادةِ ... و قَرَّرْتُ أن أتعامل مع هذِهِ العُملة ذات الوجْهيْنِ : الإرادة و العملُ »[4]. «فالسِّيرة الذَّاتيَّة مُمارَسَةٌ أدبيَّة تُؤثِّرُ باعْتبارها وَجْهًا من وُجوهِ الثَّقافةِ الفاعِلةِ في مُحيطِها . لِذلِكَ فإنَّ الإقبال على هذا النَّوْع من الكِتاباتِ ، هو تعْبيرٌ عن الوَعْي بِهذِهِ الفاعِليَّة الثَّقافيَّة»[5] .

1- فدوى طُوقان ، رحلة جبليَّة رِحلة صَعْبة ، ص 10 .
2- المصدر نفسه ، ص 09 .
3- جليلة طريطر ، مُقوّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، ص 483 .
4- فدوى طُوقان ، رحلة جبليَّة رِحلة صَعْبة ، ص 11 .
5- جليلة طريطر ، مُقوّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، ص ص 491-490 .



إنَّ شِعريَّة المِيثاق السِّيرذاتي تنْبَثِقُ من أقطابِهِ الدَّلاليَّة التي تُؤلِّفُهُ وتُعْرِبُ عن هويَّتِهِ الأجناسيَّة وتُفصحُ عن قصْدِيَّةِ مُؤلِّفَتهِ ، غيْر أنَّ هذه الشِّعريَّة لا تَكْتملُ دون القارئِ الَّذِي يتقبَّلهُ ويُحسنُ فكَّ رموزهِ وتحقيقِ شِعريَّتهِ المُبطنةِ في تضاعيفِهِ لِذلك اِقترنت الشِّعريَّةُ بالتّأويليَّة اِقترانًا واضِحًا « فَلا بُدَّ مِنْ أنْ تَتَوفَّرَ الشِّعريَّةُ على فرْعٍ مُوازٍ لَها يُحقِّقُ طِماحها في مُباشرة النُّصُوص الأدبيَّةِ ، و تَطْبيقِ تلْك المبادئ الإجرائيَّةِ عليْها ولِهذا ، لا بُدَّ للْشِعريَّةِ منْ أنْ تتوسَّلَ بالتَّأويليَّةِ لِتحقيقِ طماحها ذلك » [1]

III في تداوليَّة المِيثاق السّيرذاتي

« عِنْدَمَا يَسْتَقِلُّ النصُّ المكْتُوبُ عَنْ مُبْدِعِهِ ، يبْدأُ في البَحْثِ عنْ منْ يُبْدعهُ أيْ يخْلِقُهُ خلْقًا جدِيدًا ، ويمْنحهُ قُدرةً بِهَا يَحْيَا ويَتَجدَّدُ . هذا المُبدعُ هُو القارئ المُتأوِّل لِلْنصِّ « [2] فعبْر فِعْل التَّأويلِ يبْتعِدُ النصُّ عنْ مُبْدعِهِ لِينْدمج مع مُؤوِّلِهِ عبْر ما يُضفيهِ عليْهِ من سيْلِ دلالاتٍ واسْتنتاجاتٍ ، فالمعْنى لا يأتي إلى الشَّيْءِ إلَّا منء خارجِهِ « فَتجارِبُ الذَّاتِ وحياتها لا تَكْتَسِبُ معْناها الأعْمقَ و الأنْجعَ إلَّا من خلالِ تنْزيلها في التَّجربةِ الجماعيَّةِ الخاصَّةِ ، والإنسانيَّة عامَّة، وفي هذا المُسْتوى يتحرَّرُ النصّ السيرذاتي من حوزةِ مُتلقِّيه الفرد وسُلطتهِ عليْهِ ويُصبحُ خطابًا مُباحًا بِما ينْطوي عليْهِ من مُبرِّراتٍ عامَّةٍ تسْتوعبُ المُبرِّر الذَّاتي وتُقحمهُ صُلب تجربة معرفيَّة شُموليَّة « [3]

إنَّ كُلَّ فِعْلٍ تَأويليٍ هُو إخْصابٌ للنصّ و إثراءٌ لهُ ، فيتلبَّسُ الخِطابُ الإبْداعِي بِالخِطاب التَّأويلي لِيُنتجَ خِطَابًا مُثْمِرًا يَكونُ فيهِ الفاعلُ طرفًا في بِناء المعْنى فتفْكيكُ المِيثاقِ السيرذاتي يحتاجُ قارئًا نوْعِيًّا مُحيطًا بنظريَّةِ الأجْناسِ الأدبيَّةِ لِفحْصِ النصّ أجناسيًا وتحديدِ هويَّتهِ وقادرًا على تعيين حدودهِ و أقطابِهِ وتحليلها واِستخلاصِ أنواعِها ، ف « كما يسْتدْعِي التَّواصُل الشَّفوي ، الاسْتماع إلى المقُولِ ، فإنَّ المكتوب يُحفِّزُ على القِراءة ويسْتدْعِيها ، وهْي ليْستْ بالعمليَّة البسيطة لأنَّها فِعْلٌ أوحدثٌ أفاضَ النُّقّادُ و الفلاسفةُ المُعاصِرون في تحليلها ، وشرْحِ مُخْتلفِ أبْعادِها و اِنْعكاساتها في حياة الأفرادِ والجماعات « [4] .

إنَّ ارْتباط الشِّعريَّةِ بالتَّداوليَّةِ لهُ ما يُسوِّغهُ و يبرِّرهُ ففهْمُ اللغَةِ في سياقِ الخِطابِ بين المُؤلِفةِ و المُتلقِّينَ وكيفيَّةِ تأويلها وعلاقَاتِ التَّفاعل التي تُنتجُها بين الباثِّ و المُتقبِّلِ لا تَتِمُّ دون هذا التكامُلِ ، فشِعريَّةُ النصّ إذن لا تَتحقَّقُ دون قارئٍ مُؤوِّلٍ يُمارسُ قراءته العلميَّة المُحايدةِ مُجدِّدًا اِكتمال المعنى في كُلّ قِراءةٍ بواسطة التَّأويلِ .

1- حسن ناظم ، مفاهيم شِعْرِيَّة ، ص 38 .

2- جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، ص 55 .

3- المرجع نفْسه ، ص 471 .

4- المرْجع نفْسه ، ص 55 .

خاتمة:

قادتنا هذه الدِّراسة إلى مقاربةِ واحدٍ من أمَّهات المواثيق السيرذاتيَّة (ميثاق سيرة فدوى طوقان الذاتيَّة) مُقاربةً شعريَّة لمحاولةِ ضبْطِ أهمِّ تمظهرات شِعريَّة هذا الخِطابِ المُقدِّماتي وتميُّزهِ عن سائر أنماط الخطاب الأخرى ، على ما في الأمر من صُعوبةٍ خاصَّةً أمام تداخُلهِ مع أجناسٍ خطابيَّة أخرى زئبقيَّة الحدود ولاخْتلافِ هذا الخِطابِ من أثرٍ ذاتيٍّ لآخر (مصرَّح به / ضمني ، ملحق / مزامن ، مُتَّصِل/ مُنفصل) فتبيَّنَّا قِيامهُ على جُملة من الخصائِصِ الأجناسيَّةِ الشَّكليَّةِ كقيامه على السرد الذَّاتي / غير الخطِّي و تموقعهِ في فاتحة الكِتابِ مُباشرةً بعد كلمة النَّاشرِ و سابقًا لانْطلاقِ المتْن الحكائي ، و المضمونيَّة كاشتمالهِ على مُبرِّرات الكتابة و دوافعها و الإعلانِ عن قصديتهِ من هذا التَّأليف ، هذه الخصائِصُ هي ما يُكسبُ هذه الفاتحة النصيَّة طابع الفرادة و يحْسمُ الإختلاف القطْعيَّ مع الخطابات المقدماتيَّة المُتاخمة لها و اِنتهى بنا التَّحليلُ إلى التفطُّنِ للارْتباط الوثيق الصِّلةِ بيْنَ الشِّعريَّةِ و التَّأويليَّة باِعتبار المِيثاق السيرذاتي رسالةٌ مُشفَّرةٌ موجَّهةٌ إلى قارئٍ يُعيدُ خلقها من جديدٍ بتأويلها و تفكيك ما فيها من معاني ثاويةٍ .

المصادر و المراجع

I. المصادر

فدْوى طُوقان ، رِحلة جبليَّة رِحلة صَعْبَة ، دار الشُّروق للّنشْرِ و التَّوزيع ، الأردن ، 2005

II. المراجع

أرِسْطُو طاليس ، فنُّ الشِّعْرِ ، ترْجمة عبْد الرَّحْمان بَدْوِي ، دار الثَّقافة ، بيْروت ، لُبْنان ، ط 2 ، 1973 .

إبراهيم الصَّحراوي ، تحليل الخِطاب الأدبي ، ط 1 ، دار الآفاق ، الجزائر ، 1999 .

ابْنُ طباطِبَا ، عِيارُ الشِّعْرِ ، تحْقِيقُ محمَّد زغْلول سلام ، ط 3 ، الإسْكنْدريَّة ، مُنشأةُ المعارِف ، دت .

أبو حيَّان التَّوحيدي ، الامْتاع و المُؤانسة صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، د.ت.

تزفيتان تودوروف ، الشِّعْرِيَّةُ ، ترْجمة شُكري المبْخوت و رجاء بِن سلامة ، ط 2 ، الدَّار البيْضاء ، دار توبقال ، 1990 .

توفيق بكَّار ، تقديم كتاب البنية القصصية في رسالة الغفران لِحسين الواد ، الدار العربيَّة لِلْكتاب ، ط 3 ، 1988 .

جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، مركز النَّشْر الجامعي ومُؤسَّسة سعيدان لِلّنَّشْر ، 2004 .

جليلة طريطر ، في شِعْرِيَّة الفاتحة النصِّيَّة حنَّا مينا نموذجًا ، مجلَّة علامات ، الجُزء 29 ، المُجلَّد 8 ، سبتمبر 1998

جورج ماي ، السِّيرة الذَّاتيَّة ، تعريب محمد القاضي وعبد الله صُولة ، بيْت الحِكمة ، تونس ، 1992 .

جون كوهِين ، بِنية اللغة الشِّعْرِيَّة ، تَرْجمةُ مُحمَّد الولي ومُحمَّد العَمْري ، المغْرب ، دارتوبقال ، 1986 .

جِيرار جونيت ، مدْخل لِجامع النصِّ ، ترْجمة عبْد الرَّحْمان أيُّوب ، دارتوبقال للنَّشْر ، ط 2 ، د.ت .

حازم القرْطاجنّي ، مِنْهاجُ البُلغاء وسِراجُ الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، د.ت.

حسن ناظم ، مفاهيم شِعْريَّة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيْضاء ، ط 1 ، 1989 .

حسين الواد ، البنية القصصيَّة في رِسالة الغفران ، الدار العربيَّة لِلْكتاب ، ط 3 ، 1988 .

حميد لحمداني ، بِنية النصّ السَّرْدي ، المركز الثقافي العربي للطِباعة و النَّشْر و التَّوزيع ، ط 1 ، 1991.

رُومان جاكبسون ، قضايا الشِّعْريَّة ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ، دارتوبقال ، المغرب، 1998.

سعيد علُّوش ، مُعجم المُصطلحات الأدبيَّة المُعاصرة ، دار الكِتاب اللُبناني ، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1985

سمير حِجازي ، مناهِج النَّقْد الأدبي المُعاصر مع مُلحق قاموس المُصطلحات الأدبيَّة ، دار التَّوفيق للْطباعة و النَّشْر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2004 .

شكري المبخوت ، سيرة الغائب سيرة الآتي ... ، دار الجنوب للنَّشْر ، تونس ، 1992 .

صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر و مُصطلحاتُهُ ، ميريت للنَّشر و المعلومات ، القاهرة ، ط 1، 2002 .

عبد الفتَّاح الحُجمُري ، عتبات النصِّ البِنية و الدَّلالة ، شركة الرابطة ، الدَّار البْضاء ، ط 1، 1996 .

عمر الحلي في كتابهِ السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1994 .

عيَّاد بومزراق ، فِتْنة المُصطلحيَّة ، دار زينب للْنَّشْر ، ط 1 ، 2016 ، ص 133 .

فَتْحِي الخليفي ، الشِّعْرِيَّة الغرْبِيَّة الحدِيثة و إشْكاليَّة المَوْضُوع ، الدَّار التُّونسيَّة لِلْكِتاب ، 2012 .

تجليات التركيب الإسنادي في شعر عبد اللّه حمادي

ديوان " قصائد غجرية " أنموذجا

أ. عائشة دوبالة

ملخص:

من الواضح أن النحاة قد اهتموا بالتراكيب الإسنادية اهتماما بالغا، واعتمدوا المسند والمسند إليه ركنين أساسيين لإقامة الجملة العربية. ونحن من خلال هذه الدراسة، سنسعى إلى دراسة التركيب الإسنادي الذي يتضمن ضم الكلمات بعضها إلى بعض بناء على المعنى المنشود مع مراعاة معاني النحو، وما يترتب عليه من تقديم وتأخيروذكروحذف وتراكيب الإضافة وغير ذلك. حتى يتسنى لنا توضيح ما قلناه، حاولنا أن نجمع بعض التراكيب الإسنادية الواردة في الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج الشاعر «عبد الله حمادي» ودراستها أسلوبيا لتحديد دلالتها في السياق.

الكلمات المفتاحية: الإسناد الفعلي – الإسناد الاسمي – التقديم والتأخير – الحذف – تراكيب الإضافة.

مقدمة:

تتوزع الدراسة اللغوية على مستويات عديدة بحسب مكونات اللغة، فهناك الدراسة الصوتية والدراسة المعجمية، وتليهما الدراسة التركيبية وهي تشمل مستوى أوسع من المستويين السابقين، وتستمد ذلك كونها تحمل فكرة واحدة أو معينة، «فموضوع الدراسة التركيبية هو بنية الجملة، فتقوم بتعيين الوحدات الدالة المشكلة لها، وتحديد العلاقات التي تربط هذه الوحدات بعضها ببعض» [1]، ليكون لهذه العلاقات في الجملة دورا في إعطاء كيان وبناء لغوي متماسك لها.

يرتكز تأليف التركيب اللغوي على ثلاث مكونات لغوية أساسية:

أ- المسند: وهو اللفظ الذي لا يستغني عنه المسند إليه، وهو الخبر، الفعل التام، اسم الفعل ومصدر النائب عن الفعل[2].

ب- المسند إليه: وهو الوحدة اللغوية التي لا يستغني عنها المسند، كالفاعل ونائبه والمبتدأ، ومن أحواله الذكر، الحذف، التقديم والتأخيروتراكيب الإضافة ونحوها[3].

1- عبد الحميد دباش، دور التركيبية في فهم وإفهام القرآن الكريم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، ع3، نوفمبر، 2003، ص94.

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة المعارف، بيروت- لبنان، ط4، 2008،ص160.

3- المرجع نفسه، ص129.

جـ- الفضلة: وهي تلك العلاقة الإسنادية المضافة إلى المسند والمسند إليه.

وهذه الأطراف الفاعلة في الجملة هي التي تتمم معناها وتشكل محتواها فتصبح مفيدة للمتلقي .

وما يمكن قوله من خلال هذه الدراسة لم تكن معنية إلا بالتراكيب الإسنادية؛ وبالأخص التركيزعلى أحوال المسند إليه وهي: الحذف، التقديم والتأخيروالتعريف بالإضافة. ونظرا لكون التراكيب غيرالإسنادية جمل غيروظيفية، إذ أنها تضطلع بمهمة الإبلاغ، ناهيك بأن الفائدة الدلالية من الكلام متلازمة مع نظام الإسناد، وأي تغييرفي البنية الشكلية للتركيب يترتب عليه تغييرفي المعنى.

وقبل الولوج إلى صلب موضوع البحث جديربنا التطرق إلى التعريف بالشاعر« عبد الله حمادي» في لمحة موجزة.

نبذة عن حياة عبد الله حمادي:

عبد الله حمادي من مواليد 10 مارس 1947 بقسنطينة، خريج جامعة مدريد المركزية (complutense) بإسبانيا عام 1980 متخصص في الأدب الأندلسي واللاتينو الأمريكي، يعمل حاليا أستاذا

للأدب العربي واللغة الإسبانية بجامعة منتوري بقسنطينة، وهو شاعر ومترجم وروائي أنجز العديد من الدراسات العلمية والتحقيقات الأدبية.

يتولى حاليا رئاسة مختبرالترجمة في الأدب واللسانيات ويدير مجلته «حولية مخبرالترجمة» كما يشرف على العديد من الأطروحات الجامعية باللغة العربية والإسبانية والفرنسية.

شارك في العديد من الملتقيات الدولية بأوروبا وآسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية، كما أحرز على العديد من الجوائزوالتكريمات كجائزة سعود البابطين المخصصة لأفضل ديوان شعري عن ديوانه «البرزخ والسكين» الذي أعدت حوله أزيد من عشر أطروحات جامعية.

ومن بين دواوينه الشعرية نذكر:

- الهجرة إلى مدن الجنوب؛ نشرالمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981

- قصائد غجرية، نشرالمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

- البرزخ والسكين؛ نشر وزارة الثقافة السورية-دمشق،1998،وطبعة ثانية جامعة قسنطينة 2001، وطبعة ثالثة دار هومة،الجزائر،2004.

- أنطق عن الهوى؛ نشر دار الألمعية، قسنطينة 2011[1].

ولهذا اخترنا أسطرا شعرية من قصائد عبد الله حمادي، حتى يتسنى لنا من خلالها توضيح ما قلناه لدراسة المسند والمسند إليه ثم التطرق إلى أحوال المسند إليه.

أولا- التركيب الإسنادي:

ويعتبر التركيب الإسنادي ذا أهمية بالغة في نظر اللغويين العرب، وهذا ما أدى بهم إلى التفتيش في كوامنه البلاغية التي تتضمن محورية المسند والمسند إليه، تمثلت في عدة تراكيب من قصائد عبد الله حمادي، خاصة قصيدة (الملاك الوحشي)، وقصيدة (رسالة من باريس).

ففي هذه الأخيرة يقول:

أماه ! لو تعلمين !!

أماه لو شاهدت

ينجر السين كعادته !!

تتوهج الأوساخ

وحذاقته المعهودة

أماه ! لو رأيت

إلى أن يقول:

أماه ! لو حضرت

أشراب عنق تحت ردم تهالك [2]

إن أول ظاهرة تبرز على سطح هذه الأسطر الشعرية هو خطاب الذات (الأنا)، إلى الذات الأخرى الأنثوية المحددة في (أماه)، المقرونة بنداء محذوف الأداة، وتركيب إسنادي فعلي: (فعل + فاعل) جاء على النحو التالي:

منادى + لو + تركيب إسنادي فعلي، وتنوع التركيب الإسنادي الفعلي الثاني، وبقي الأول على حاله (أماه لو تعلمين) ليتبعه: أماه لو شاهدت – أماه لو رأيت – أماه لو حضرت، كعلاقة تعويض

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007، ص352.

2- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص58-55.

بتراكيب إسنادية فعلية متنوعة بعد التمني.

ومن أمثلة التركيب الإسنادي، قول الشاعر في قصيدة الملاك الوحشي:

ملاك بوحشية شرعية

يغمض أظافر قلبه في عيون الكلاب المعبودة

يهزأ من خوار الريح وعواء المنابر المسلوبة

يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل

يهشم التماثيل بنظرة منحوتة من حديد

عنف الجدران هو الصمت ![1]

جاءت هذه الأسطر الشعرية مرتبطة بسلوكات (الملاك الوحشي)، في قالب التركيب الإسنادي الإسمي على شاكلة (المسند إليه + المسند)، ثم توالت التراكيب الإسنادية الفعلية (فعل + فاعل) من مثل: يهزأ – يطأ – يهشم، ثم العودة إلى التركيب الإسنادي الإسمي المركب (عنف الجدران هو الصمت) للدلالة على التعدد.

ثانيا- التقديم والتأخير:

هو ظاهرة أسلوبية تعني «تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت، بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها».[2]

إن هذا التركيب الجديد الذي ينتج عن انتقال الدال في حركة أفقية من موضعه الأصلي إلى موضع آخر، يتحول إلى منبه تعبيري يثير ذات المتلقي، لما يكتنفه من خصائص فنية وجمالية.

ومن أبرز صور التقديم والتأخير التي استأثرت باهتمامنا في الخطاب الشعري عند عبد الله حمادي تقديم الجار والمجرور، قوله:

إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك

يداي تخرج من جيبي مضخمتين

بذكراك [3]

1- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص61-59.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء-المغرب، ط3، 1992، ص70.

3- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص51.

نجد هذه الخاصية في التقديم والتأخير مرتبطة بحالة نفسية تبدي اهتماما للمتقدم، وحقه التأخير من مثل قوله (إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك)، حيث قام الشاعر بتقديم الجار والمجرور.

ومن ذلك قوله أيضا:

أماه! على مشهد منه اختطفت

من أين؟ وإلى أين؟ وحتى متى؟ وكيف متى

بطاقة سرك، وأخبار ليلى؟! [1]

نجد في قوله من السطر الشعري (على مشهد منه اختطفت) تقديم الجار والمجرور على التركيب الإسنادي للدلالة على أهمية الفعل السلبي للاختطاف إزاء الحادث الواقع على الذات.

ومن الصور الأخرى للتقديم والتأخير التي تسهم في إثارة المتلقي لمعرفة الغايات والخصائص الجمالية التي يحققها التركيب، تقديم ما حقه التأخير في التركيب الإسنادي الفعلي بين الفاعل والمفعول به، قوله:

يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل

يهشم التماثيل بنظرة منحوتة من حديد

تكفهر من الرهبة أوجه الببغاوات !

لا ينحني للعبادة!

خبني حيث شنت دفتر العلاقة الزوجية!

ملاك بوحشية التحدي

يعقر للأطفال كلمات المغفرة [2]

اقتصر تقديم ما حقه التأخير في هذه الأسطر الشعرية بين الفاعل والمفعول به من مثل (يطأ بقوة – الجفاف)، (تكفهر من الرهبة أوجه ..)، وهي ظاهرة أسلوبية تعبيرية تبرز صفات الحدث، وغاياته قبل وقوعه على الذوات الأخرى (المفعولات).

1- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص 58.

2- المصدر نفسه، ص59.

ثالثا- الحذف:

لقد وجدت الدراسات الأسلوبية الحديثة في أسلوب الحذف إمكانات وعطاءات إيحائية، يوظفها الشعراء في إبداعاتهم، وهو ما جعل من هذا الأسلوب أن يتحول إلى إحدى السمات الأسلوبية التي يمكنها أن تساهم في تحقيق أدبية الخطاب، وعموما فإن الجرجاني يرى أن الحذف أكثرفاعلية في الخطاب، وأتم بلاغة وفنية من الذكر، فالذكر «يضعف من ورود فعل المتلقي إزاء الخطاب، بخلاف الحذف فإنه يأتي مخالفا لعملية التوقع، مما يثيرذات المتلقي، ويجعل حضوره أكثر فاعلية».[1]

ويرد الحذف في الخطاب الشعري عند عبد الله حمادي في عدة صور، كقول الشاعر:

أماه ! لو تعلمين !!

أماه لو شاهدت

إلى أن يقول:

أماه ! على مشهد منه اختطفت

من أين؟ وإلى أين؟ وحتى متى؟ وكيف متى؟[2]

جاء الحذف في التراكيب الوظيفية الانفعالية (من أين؟ - إلى أين؟ ... كيف متى؟)، والحذف أصدق تعبيرا من التعبير أحيانا، ويرى البعض «أن الحذف ظاهرة لغوية بارزة في اللغة، يؤدي البحث في أبنيته وصوره إلى الكشف عن أسرار التركيب».[3] وكذلك الحذف في قوله (لو تعلمين ...) وغيرها دلالة على حذف

أمر هام تأتي تفاصيله عند استعراض بقية الأسطر لتحقيق عنصر المفاجأة في التعبير.

ويرد الحذف أيضا في قوله:

اليوم يا رفاقي ... سلمتكم أوراقي

فزحزحوا القناع عن عورة التتار [4]

1- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص216.

2- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص55- 58.

3- ينظر، سعيد حسين البحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، زهراء الشرق، القاهرة-مصر، د.ط، 1999، ص226.

4- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص73.

ومن ذلك قوله أيضا:

هل تجردني، على مقربة منك

هنا أمام عينيك اللتين أثمرنا

زيتونة غجرية ... [1]

توقف الشاعر عن الكلام، وبدأ الأمر بعد تدوين النقاط (...)، وهذا الحذف يدخل المعنى في دائرة التكثيف بما يتيح للمتلقي أن يعالج هذا الحذف بشيء من التفحص والتحليل فيضفي على الصورة عدة احتمالات معتمدا على السياق.

ومن ذلك قوله أيضا:

زمن الزيف وركوب الولائم

ينهار تحت رحمة ملاك وحشي الوثب

فيتمدد الزيتون والسنابل

على موائد العائدين!![2]

جاء الحذف في التركيب الإسنادي الاسمي الأخير(على موائد العائدين...) دلالة على استمرار الحالة في ذات الملاك الوحشي إلى الأبد مادام هذا الملاك جاثما على سطح الأرض، وهي ظاهرة بارزة في النص أدت إلى حذف المسند إليه (المبتدأ) للدلالة على تحقيق الفراق، أو الهروب من ذات هذا الملاك الوحشي.

ويرد الحذف أيضا في قوله:

لما أفكر فيهم...

أحقد على الفناء

أرى وجها تتسلقه الأعوام

فاستنشق غبار الشلل... [3]

1- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص63.
2- المصدر نفسه، ص 61.
3- المصدر نفسه، ص 27.

عمد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية على الحذف بعد تمام البيت وزنا، فهذا الحذف يثير ذات المتلقي ويحثه على التأمل والتفكير فيما حذف، فيحصل تجاوب المتلقي مع الخطاب.

رابعا- تراكيب الإضافة:

التعريف بالإضافة هو اسم يضاف إلى أحد المعارف، فـ«الغرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص»[1]، ولا يتحقق التعريف للاسم المنكر إلا إذا تمت إضافته، فيصبح المضاف إليه كالكلمة الواحدة.

«عبد الله حمادي» يقدم طرائق تعبيرية شتى في استخدامه للإضافة من الناحية التركيبية والأسلوبية، لبعث تراكيب جديدة يكسر بها أفق توقع المتلقي، ومن نماذج هذه التراكيب المولدة، نجد

صورة ذلك في قول الشاعر:

إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك

يداي تخرج من جيبي مضخمتين

بذكراك

أنظر للبحر فأرى على صفحته

شفاهك تركض فوق الزبد

إلى أن يقول:

تركع أمامي مجاديف صدرك

فتنقدني من الغرق في ليل الغبار

دعيني أسكن هذي الضفاف

وحدي

مزقي تمثال الذكرى المعرم

اقذفيه على صهوة الرياح

كي لا يعود !

1- ابن جني، الخصائص، ج3، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، د.ط، 2000، ص24.

دعيني في قبضة البحر أسبح [1]

وقوله في قصيدة الملاك الوحشي:

يهزأ من خوار الريح وعواء المنابر المسلوبة

يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل

يهشم التماثيل بنظرة منحوتة من حديد

عنف الجدران هو الصمت ! [2]

جاءت التراكيب الإضافية (ضفاف البحر- جيبي- صفحته- شفاهك- فوق الزبد- أمام نظرات- تمثال الذكرى- صهوة الريح- قبضة البحر- عواء المنابر المسلوبة ..) للدلالة على معاني جديدة من خلال التأليف بين ألفاظ مختلفة تتناسق مع مقصده، وإن كنا نرى أنها تحمل سمة الغموض في مضمونها العام، وهذا ربما يعود إلى طبيعة الشاعر والشعر المعاصر، وما تعارفوا إليه من انزياحات صريحة للغموض الفني.

خاتمة:

حاولنا في الختام أن نخلص إلى نقطتين أساسيتين:

الأولى: أن الشاعر عبد الله حمادي في بعض نماذجه عمد إلى توظيف الإسناد الفعلي والاسمي، وذلك للتعرف على قيمته اللغوية إضافة إلى أسلوبه ومفرداته.

الثانية: المتأمل في شعر «عبد الله حمادي» يلاحظ كثرة توظيفه للظواهر السياقية التي تحدد وضعية ركني الإسناد كالتقديم والتأخير، الحذف والتراكيب الإضافية التي لها فائدة عظيمة في الارتقاء بالأساليب وارتفاعها في البيان.

1- عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص51 - 53 .

2- المصدر نفسه، ص59.

قائمة المصادر والمراجع:

- **ابن جني**، الخصائص، ج3، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة- مصر، د.ط، 2000.

- **أحمد الهاشمي**، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة المعارف، بيروت- لبنان، ط4، 2008.

- **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء-المغرب، ط3، 1992.

- **محمد عبد المطلب**، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1997.

- **عبد الحميد دباش**، دور التركيبية في فهم وإفهام القرآن الكريم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة- الجزائر، ع3، نوفمبر، 2003.

- **عبد الله حمادي**، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983.

- **عبد الملك مرتاض**، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007.

- **سعيد حسين البحيري**، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، زهراء الشرق، القاهرة-مصر، د.ط، 1999.



مبادئ سيمياء الأهواء

تطبيق خُطاطة "فونتاني" على تائية الشنفرى

د. حمزة العيفاوي

الملخص:

إن إغفال الجوانب النفسية من قبل علماء سيماء السرد لم يسمح لهم بتطوير منهجهم، كما فتح لهم أبواب الانتقاد من كل جانب، وهذا ما جعلهم يفكرون في إدراج الأهواء كعنصر من عناصر البحث السيميائي، وهو ما تجلّى في أبحاث «غريماس» و«فونتاني» اللذين أعادا الاعتبار لمسألة الأهواء، لتتوالى الأبحاث المتعلقة بالأهواء والعواطف وأثرها في تشكيل الدلالة،

وتحت هذا الوضع جاءت هذه الدراسة من أجل التعرض لهذا الاتجاه الحديث في الدراسات السيميائية من خلال تطبيق بعض مبادئها على نص تراثي هو «تائية الشنفرى».

الكلمات المفتاحية: سيمياء، الأهواء، خطاطة، مبادئ، الشنفرى.

مقدمة

حاول الإنسان على مرّ الأزمان أن يفهم ما تنطوي عليه النفس البشرية، فكان سعيه حثيثا لمعرفة كنهها وسبر غورها من أجل أن يجد تفسيرا ملائما لبعض الأفعال التي يقوم بها، خاصة وأنّ الجانب النفسي ينعكس على أفعال الإنسان؛ فإن كان سعيدا مبتهجا لاقت أفعاله القبول والثناء على عكس إن كان حزينًا متشائما فستبدو أفعاله فيها كثير من السخط والانحراف.

وعلى الرغم من اهتمام الدارسين -قديمًا وحديثًا- بالبعد الهووي وسعيهم لكشف أثر مسألة العواطف والأهواء إلا أن الأبحاث لم تكن بمستوى التطلعات وأبقت عديد الفجوات والثغرات ولم تُقدّم إجابات عن مختلف التساؤلات، إلى أن جاءت أبحاث «غريماس» و«فونتاني» لتعيد الاعتبار لمسألة الأهواء ولو بنسبة معينة لم تصل إلى درجة النضوج.

وفيما يلي محاولة للتعريف بهذا الاتجاه الجديد في الدراسات السيميائية، وقد آثرنا تدعيم أقوالنا بالجانب التطبيقي حتى تكون للدراسة جدوى ومغزى، وكان النموذج المختار بعض أشعار الشنفرى وتحديدا من التائية، لأنها تخدم الموضوع من جهة إضافة إلى رغبتنا في تطبيق هذا المنهج الحداثي على نص تراثي.

سيمياء الأهواء:

إنّ المتتبع للشأن السيميائي يلاحظ بأنّ سيميائية العمل ركّزت دراستها على مسارات



الفعل وذات الفعل وفق برنامج محدد يُوضح الطريقة التي يتحقق عن طريقها تحول الأشياء في الخطابات، ويقوم على تحويل ملفوظات الحالة عن طريق تركيب بدئي للامتلاك أو الفقدان انطلاقا من ملفوظات الفعل، فعلاقة الذات بالموضوع إما متصلة أو منفصلة، دون مراعاة سبب الاتصال أو الانفصال، أي أن سيمياء العمل لم تأخذ بعين الاعتبار حالات الذات سواء كانت مضطربة أو متزنة في قيامها بأفعالها، فالمهم فقط هو الفعل أو الإنجاز.

وكان في إقصاء الأهواء أو الجوانب النفسية سببا لظهور ما يعرف بسيمياء الأهواء، التي جاءت لتدارك النقص الذي وقعت فيه سيمياء الفعل التي أغفلت الجوانب الانفعالية للذات الفاعلة، وما يمكن أن يحدث لها من اضطرابات نفسية، وقد تكون أفعالها امتدادا لمكامن الشعور داخلها.

ويعتبر الباحث السيميائي غريماس صاحب الفضل في بلورة أفكارومبادئ هذا النوع من الدراسات وذلك من خلال وضعه اللبنات الأولى لهذا الميدان الجديد بإصداره لكتابه المعنون بـ: «في المعنى» «Du Sens» سنة 1983م، الذي تقصّى فيه مفردة الغضب (La Colère) معجميًا، وعمل على جمع مرادفاتها اللغوية، مع ما تستجله من معان أهوائية، مركزًا على الناحية التركيبية، وقد توصل إلى أنّ هوى الغضب تركيبة نفسية متبعة للذات الحاملة لهذا الإحساس، وعدّه برنامجًا حكائيًا معيّنًا يتشكل وفق ثلاث مراحل هي:

الحرمان ←——— السخط ←——— العدوانية [1]

إلاّ أنّ الميلاد الحقيقي لهذا الفرع من السيميائيات كان في التسعينيات وبالضبط سنة 1991م عندما أصدر غريماس بمعية فونتاني كتابهما المعنون بـ «سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس» « Sémiotique du passion (Des états de chose aux états d'âme) » الذي رسم المعالم الرئيسة لنظريتهما التي شهدت تطورًا كبيرًا ونضجًا

عميقًا فيما بعد بإعادتها الاعتبار للأهواء التي تحرك الذات للقيام بأفعالها.

ومن هنا أصبحت سيمياء الأهواء فرعًا ثانيًا بعد سيمياء العمل ليتكاملا معًا في إطار ما يسميه غريماس وفونتاني بالبعد السيميائي للوجود المتجانس، وقد أعادت الروح للدراسات والأبحاث السيميائية، بعد القصور الملاحظ على سيمياء العمل التي ركزت على الجانب التداولي والبعد المعرفي للخطاب وأهملت الأهواء.

وفي هذا الصدد يرى «برنار توسان» أنّه من الأفضل أن «تعود العلوم الإنسانية من جديد إلى البحث السيميائي، وذلك بإعادة موضعتها في الظاهرة التواصلية القائمة على بث إرسالية

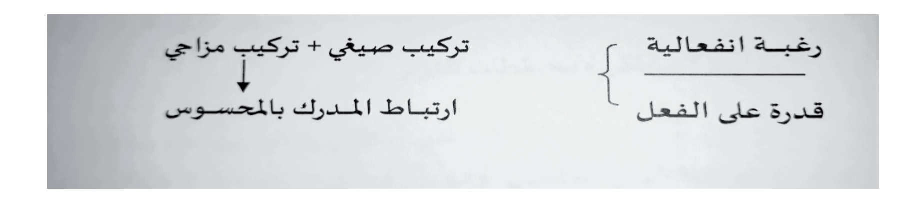
1- ألجيرداس.ج. غريماس، جاك فونتيني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، 2000، ص:46.

كيفما كان شكلها (أيقونة، خطية، حركية، موسيقية، سمعية، بصرية) واستقبالها من قبل متقبل ليستوعبها حسب معايير (اجتماعية، نفسية، ثقافية، سياسية، جمالية،...)».[1] فتكون الغاية فهم واستيعاب الظاهرة الإبداعية كيفما كانت.

وبهذا تكون سيمياء الأهواء قد أعادت الاعتبار إلى الانفعالات والعواطف وأولتها عناية فائقة بعدما كانت مغيبة في الدراسات السابقة لسبب أو لآخر، إذ كان التعرض لها بمثابة جرم علمي كبير على حد تعبير غريماس.

ولم يكن هدفها إقحام عوامل ومؤثرات خارجية عن اللغة والأدب مثلما فعلت المناهج السياقية سابقا، إنما أرادت أن تخضع هذه المؤثرات الخارجية أو الميتالغوية لقانون التحليل السيميائي، فالعمل الأدبي في حد ذاته «مركب انفعالي قبل أن يكون مركبا لغويا، فالمادة الآلية للتعبير عن الأحاسيس والانفعالات هي اللغة»[2] ومن أجل دراستها وكشف جمالياتها لابد من التركيز على عوامل تكونها.

وانطلاقا من هذه الملاحظة لم يتوان الباحثون في مراجعة العملية السردية في إطار الدراسات السيميائية للاهتمام بمستوى العواطف والأهواء، ولم يرتكز اهتمام الباحثين هذه المرة على ترجمة وتحويل المحسوس إلى مدرك وحسب، بل حاولوا تشخيص هذا المحسوس من خلال الكشف عن التوترات التي تربطه بالمدرك، فهناك رغبة انفعالية لا يمكن لها أن تتجسد إلا بوجود قدرة على الفعل(الأهلية) وهذا التركيب الصيغي لا يمكن له أن يعمل إلا في إطار علاقته مع التركيب المزاجي[3].



ويمكن التمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية الأهواء:[4]

- **المقاربة الأولى:** وتقرُّ بأنّ سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتخذ نماذجها كمنطلق لها، وذلك ما نجده في كتاب غريماس وفونتاني.

1- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص:97.

2- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا،(م، س)، ص: 97.

3- Voir : A. J. Greimas et Jacque Fontanille،Sémiotique du passion(Des états de chose aux états d'âme) p :22

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير ل«واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 34.

4- عمي ليندة، سيمياء العواطف في قصيدة « أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص: 14/ 15.

- **المقاربة الثانية:** وتقر بأنّ البعد العاطفي ينبثق من الوضع المميز لذات العاطفة بالمقابل مع ذات المحاكمة Sujet de la passion ≠ Sujet de jugement وبالاعتماد على مختلف أشكال الهوية الذاتية بدراسة الثنائية (عاطفة / عقل) (Passion / Raison) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد وضّح هذه المقاربة «ج.ك. كوكيت» «J.C. Coquet » في كتابه «السعي وراء المعنى» «La quête du sens 1997»

وبناء على ما تم طرحه يمكننا القول إنّ سيمياء الأهواء ركزت على الفعل وذات الفاعل بما تحمله من عواطف وانفعالات وكان سعيها هو محاولة فك شفرات الأهواء وإعطائها تفسيرا علميا.

مبادئ سيمياء الأهواء : ترتكز سيمياء الأهواء على مبدأين أساسيين هما:

1- **الشدة (Intensité) :** تعدّ الشدّة من الجانب اللساني «متغيّرًا يظهر عند التقييم، وهو من نوع الصيغة التلفظية(Modalisation énonciative) وذلك حين يتوجب على ذات التلفظ (Sujet de l'énonciative) أن تصدر رأيًا بخصوص حدث ما، مُقيّم سلبيا مثلا أن تعتبره إمّا حادثًا أو كارثةً بحسب شدة الاهتمام التي تمنحها لهذا الحدث المحزن»[1].

فالشدة عبارة عن تحديدات صيغية تمثلها أفعال تلفظية، فتكون الألفاظ مرآة للشعور، فمثلا يمكن الحكم على حدث مأساوي بأنه مصيبة أو كارثة.

كما يمكن اعتبار الشدة العاطفية «خاصية من خصائص المزاج (Phorie) حيث إنّها تقوم إضافة إلى توجيه تدفق الاهتمام بالمساهمة في إعادة تنظيم المكونات التركيبية، وجعلها هي المتحكمة والمسيرة للجانب الدلالي من السلسلة فتكون الكفاءات هي التي تؤسس لما يسمى بالهوية العاطفية»[2] فترتبط الشدة بالجانب اللساني، وهي من خصائص المزاج الذي يكون منخفضًا أو معدّلاً أو مرتفعًا فيتحكم في الدلالات.

1- **الكمية (Quantité):** لا تقاس الأهواء والانفعالات بالشدة فحسب، بل بالكم والامتداد أيضا، فمثلا لا يعود الفرق بين البخل والتقتير إلى الشدّة فقط بل إلى قيمة الموضوع المرغوب فيه التي تتعلق بالذات والموضوع أو إلى حجمها وكميتها.
فالكمية إذًا تتعلق بمجموع الإجراء العاطفي، وهي تابعة للذات والموضوع كذلك، إضافة إلى الانتشار في الفضاء والزمن ويمكن للعارض العاطفي للكمية أن يتخذ عدة أشكال؛ ففي حالة الانتشار يقاس الفضاء الزمني بالامتداد فقط أي المسافة والمدة أمّا في حالة الموضوع فالمُقاس هو المراد وذلك من أجل تحديد قيمة الموضوع[3].

1- **المرجع نفسه، ص: 19.**

2- **عمي ليندة، <u>سيمياء العواطف في قصيدة « أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني</u>، (م، س)، ص: 20.**

3- **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

فإذا كان الموضوع مجزّءًا، أي تقوم الذات المنفعلة عاطفيا بتجزئته فلا تبديه مجملا، وتخفي بعضا منه، مثلما نجد ذلك بالنسبة للذات المغرمة فهي تهتم ببعض الأمور والحالات والصفات وتخفي بعضها الآخر، وهوية الذات كما نعلم تنبني على أدوار وحالات عديدة وكل دور وحالة منها يكون مركبًا هو الآخر من كفاءات متعددة، مما يجعل التوافق بين هذه العناصر صعبا، أو قد يؤدي إلى شيء من اللاتناسق نظرًا للاضطراب الذي قد تحسه ذات العاطفة[1].

ومن هذا المنظور تعتبر العاطفة مبدأً للتوافق أو عدم التوافق الداخلي للذات، لأنها تسير الأجزاء المكونة للأنا فتصبح العاطفة بهذا الشكل رابطًا فعّالاً، يضمن تماسك هذا الكل الذي يصبح ثابتًا ويسمى مزاجًا أو طبعًا.

- **اجتماع الكمية والشدة:** حينما نعود إلى المدونة العاطفية نجد مصطلحات مختلفة من قبيل انفعال(Emotion) عاطفة (Passion) رغبة (Inclination) وإحساس (Sentiment) محددة بمدة معينة، وبدرجة معينة من الشدة في الوقت نفسه «ففي حالة الانفصال من الإحساس إلى الانفعال يمضي الزمن وتنقص الشدة إلا في حالة الهذيان، بينما تكرار الإحساس والانفعال لا يسبب انخفاضا في الشدة، بل يزيد منها فالشدة العاطفية تقاس بالمقارنة مع الكمية والكمية أيضا تقاس بمقارنتها مع الشدة»[2] ومن ثمّ تقدر الشدة العاطفية مقارنة بالكمية والعكس صحيح، كما تقارن المخططات التوترية للخطاب في كل السيناريوهات درجة الشدة بدرجة الكمية وهذه ميزة العقلانية العاطفية.

- **المخطط النظامي العاطفي:** يرى فونتاني أن العاطفة في الخطاب تابعة لما هو معاش، وتتجسد من خلال «معايشة الذات لظروف تحفيزية معينة تؤدي إلى الانفعال والاضطرابات النفسية المختلفة سواء كانت سلبية أم إيجابية، وترجمة هذه العاطفة تكون وفق مجموعة أفعال في الخطاب تؤدي بها إلى الخروج من دائرة كونها إحساسات صرفة، لتندمج مع عناصر فكرية ثقافية، تمنحها معاني ظاهراتية وتجعلها بشكل سلسلة نظامية تخضع لمخطط التوتر، ويكون هذا المخطط حسب «جاك فونتاني» كما يلي:[3]

1- **Voir : A. J. Greimas et Jacque Fontanille، Sémiotique du passion(Des états de chose aux états d'âme) p :202-206**

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأميرك»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 42.

2- **Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، presse universitaire de limoges، paris,1998 p: 122**

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأميرك»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 43.

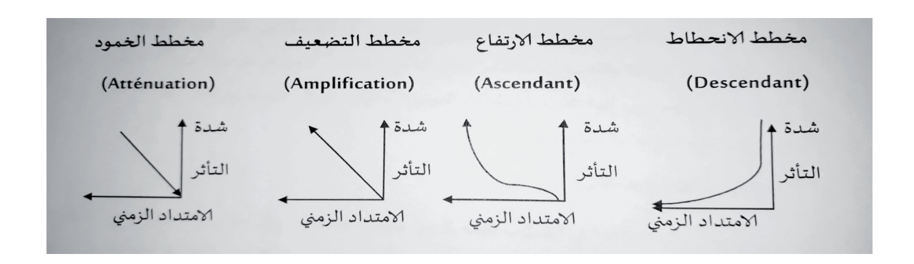
3- **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**



اليقظة العاطفية ← الاستعداد ← المحور العاطفي ← التحسيس ← التهذيب»

أي أنّ هذا المخطط هو التطبيق العملي التلفظي الذي يسمح للعاطفة بأن تنفلت من كونها مجرد إحساس، ويجعلها تسجل في أشكال ثقافية تمنحها معناها بتزويدها بالخطاطة السابقة.

المخطط العاطفي ومخططات التوتر: يرى فونتاني أن المخطط العاطفي النظامي يتركب من عدة مخططات توترية، انطلاقا من الشدة التي تنتج مع مرحلة الوعي العاطفي، وهو يوزع صوره وأدواره في الامتداد تدريجيًا (مخطط تنازلي) وانطلاقا من المحور العاطفي الذي يتركز في الإحساس، فهو يجمع ويسخر كل الطاقات لأجل تعبير شديد (مخطط تصاعدي) ويقوم التقييم النهائي أخيرًا بقياس المخطط النظامي العاطفي ومقابلته مع نظرة المجتمع، غير أن التهذيب يمكن أن يحد من بريق العاطفة ويخفض من مداها (مخطط الخمود) كما يمكن أن يشجع انتشارها في المجتمع، ويساهم بهذا في مغالاتها وفي تعميمها (مخطط التضعيف) [1] ويمكن تمثيلها في أربع مخططات رئيسية: [2]



تجليات المسار العاطفي للشنفرى: لطالما عُرف الشنفرى عند الأوساط الأدبية بالطابع الدموي واستمرائه لحياة الغزو والفتك، وقتل أفراد قومه، فكانت أفعاله تنبأ عن إنسان عديم الرحمة والشفقة، ولكن الكثير منا لم يتساءل عن الأسباب والدوافع التي جعلته ينتحي هذه الحياة؟

لقد عاش الشنفرى في قومه مكروها ومبغوضًا من طرف الجميع بفعل تقاليد جائرة وأعراف أسنة كانت تحتكم إليها القبيلة، وكان مقتل والده من طرف قومه وطرد أمه من القبيلة

1- عمي ليندة. سيمياء العواطف في قصيدة أراك عصيّ الدمع لأبي فراس الحمداني، (م، س)، ص: 24، 25.

2- مخطط الانحطاط: إن انخفاض الشدة إضافة لانتشار الامتداد يعطيان ارتخاءً معرفيًا، ويمكن تمثيله باهتمام الطفل بشيء جديد، ثم يتلاشى هذا الاهتمام مع مرور الزمن. مخطط الارتفاع: حيث إن ارتفاع الشدة إضافة إلى تقلص الامتداد يعطيان توترا عاطفيا هو مخطط الارتقاء مثل الحب من النظرة الأولى. مخطط التضعيف: إن ارتفاع الشدة إضافة إلى انتشار الامتداد يعطيان توترا عاطفيا، يسمى بمخطط التضعيف ويمكن تمثيله بتصاعد أصوات السمفونية الموسيقى التي تبدأ منخفضة ثم تبدأ بالارتفاع تدريجيا. مخطط الخمود: إن انخفاض الشدة إضافة إلى تقلص الامتداد يعطيان ارتخاءً عامًا هو مخطط الخمود ويمكن تمثيله بالدراما التي تنتهي نهاية سعيدة، حيث تنتهي معظم المشاكل وتنفك العقد، فتنخفض شدتها.

وهو صغير وعيشه حياة العبودية، و.... سببا في انتحائه سبيل الصعلكة، رغبة منه في درأ الظلم الذي طاله من بني جلدته، والانتقام من قومه، وردّ الاعتبار لذاته، وبعث لرسالة لكل مقهور بأن له القدرة على تغيير واقعه وحاله كما يريد هو لا كما تريد القبيلة. وعليه جاءت أفعاله كرد فعل لما عاشه، وفي ما يلي محاولة لتطبيق خطاطة «فونتاني» على بعض من أبيات قصيدته التائية .

1 - اليقظة العاطفية: يتسلح العامل (الذات العاطفية) في هذه المرحلة بحساسيته المستيقظة، ويحدث بالمقابل تغييرا في الشدة والكمية، وهذا يؤدي بالضرورة إلى تغيير إيقاع المسار العاطفي للعامل، فإذا كانت حالته يائسة يؤدي ذلك إلى إيقاع بطيء، وشدته تكون ضعيفة ويكون بالمقابل امتداد ملحوظ في الزمن[1] وتظهر الذات في هذا المسار عليها بعض المؤثرات الإيقاعية والكمية تتمثل في سرعة هيجان اضطراب، وغيرها.

ويتجلى لنا الوعي العاطفي لدى الشاعر انطلاقًا من التغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية؛ إذ نلاحظ زيادة في شدة إحساسه بالاغتراب في قوله: [2]

وهُنِّئَ بي قومٌ وما إن هَنَأْتُهُم * وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بِمنبَتِي**

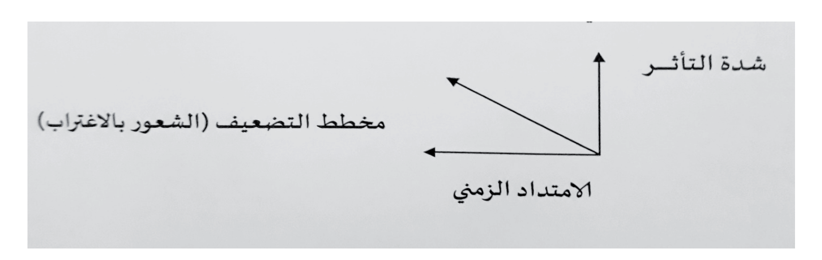
نشأ الشنفرى في غير قومه دون علمه بذلك إلا بعد حادثة وقعت له، فهو ينتمي إلى الأُوَاسِ بن الحجر بن الهنو بن الأزد بن الغوث، وأسرته من بني شبابة بن فهم بن عمرو بن قيس بن عيلان وعندما أسرت بنو سلامان بن مفرج بن عوف رجلا من فهم فدته بنو شبابة بالشنفرى[3] فنشأ وهو يعتقد بأنه واحد منهم إلى أن انجلت أمامه الحقيقة، وبعد مجموعة من الأحداث وقعت له، قرر الابتعاد عن حمى القبيلة، ورد الإهانات التي تلقاها من قومه، وتخصيص حياته للثأر والانتقام فقط، وانتحى سبيل التصعلك واختار مجتمعا جديدا غير مجتمعه؛ مجتمع كله من الوحوش الضارية والسباع، وهم على وحشيتهم كانوا أرحم في نظره من قومه الذين جاهروا بعدائهم له وهو لا يزال طفلا صغيراً، فعاش الاغتراب قبل تصعلكه، ثم استمرت غربته حينما صاحب الوحوش والضواري، وظل هذا الشعور –الاغتراب- يلاحقه ويزداد يومًا بعد آخر، لتزداد قسوته ويتنصل من إنسانيته شيئا فشيئا ويفعل بقومه ما لم يتوقعوه منه، وكل هذا جعله يعيش في دوامة من المشاعر المضطربة، فمن ناحية الجنس هو كائن بشري، ومن ناحية الوضع الاجتماعي متصعلك يعيش مع الوحوش، وكلا الحالتين تجتذبانه، فلا هو هانئ بعيشه كسائر البشر، ولا هو بقادر على الانتساب إلى قومه الجدد حتى وإن ادّعى رفقتهم وصحبتهم، وكأنّ الاغتراب قدره الذي لا مفر له منه. ويمكننا تمثيل هذا الشعور بالمخطط التالي:

1- Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، p: 122

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير«واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 43.

2-الديوان، ص: 37.

3-الأصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، ط6، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983، ج21، ص: 179



2 - **الاستعداد:** يتخيّل العامل في هذه المرحلة مختلف الصور التي سيعيشها عاطفيًا وينتقل من مستوى الانفعال البسيط إلى تحديد أحاسيسه كالرغبة، الحب، الخوف،... وفي هذه المرحلة تكتمل الصورة العاطفية والمشهد المتخيل إمَّا أن يكون ممتعًا أو يكون مؤلمًا، ففي حالة الغيرة مثلا يشك العامل وهذا يؤهله لتخيل مشهد الخيانة. [1]

وتتبدى لنا هذه العاطفة في قول الشاعر: [2]

لقد أعجبتني لا سُقوطًا قِنَاعُها * إذا ما مَشَت ولا بذاتِ تلفُّتِ**

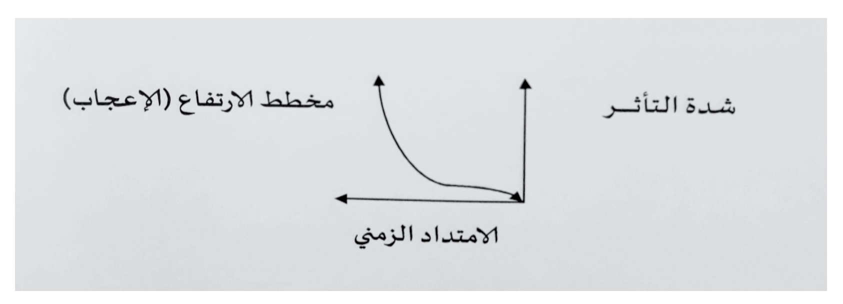
إنّ من بين آثار الصعلكة على معتنقها عدم الاهتمام بالمرأة، وهذا لطبيعة حياة الصعلوك القائمة على الغزو والقتل والتنقل الدائم من مكان لآخر، وهو ما يتنافى مع طبيعة المرأة التي تفضل الاستقرار والسكينة، فهي لا قِبَل لها بهذه الحياة، ولذا جاءت أشعار الصعاليك عموما خالية من ذكر النساء والتشبب بهن مثلما كان يفعل القدماء، إلا أنّ شاعرنا لم يستطع كتمان إعجابه وافتتانه بزوجته، صاحبة الخلق الرفيع والجمال البديع، وهو ما جعله يصرح بإعجابه قائلا: «لقد أعجبتني» هذا الشعور العذب قد يبدو غريبا منه، خاصة وأنه استمرأ سفك الدماء وقتل الأعداء إلا أنه في النهاية إنسان وشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره، وكان سبب إعجابه وافتتانه بزوجته «أم عمرو» حياؤها المفرط الذي جعلها تستعمل «الخمار حتى تقطع دابر النظرات الزائفة التي تثير مكامن الشهوات، فإذا ما مشت فإنها تمشي بأدب جم وعقل متزن وقلب نظيف»[3] فقد بوّأها مكانة كبيرة في قلبه وفضحته اللغة وعبرت عن مكبوتاته، على الرغم من أن مجرد الاعتراف بالإعجاب يعدُّ ضعفًا وهو الذي ينبذ الضعف كيفما كان ويمكن تمثيل عاطفة الشاعر بهذا المخطط:

1- Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، p: 122

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير» واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 43.

2- الديوان، ص: 32.

3- محمود حسن أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص: 143



3 - **المحور العاطفي:** من خلال هذا المحور يظهر الإثبات الحقيقي لتلك العاطفة، إمّا أن يكون وهما فيدحض كل الصور التي تخيلها أو حقيقة فتتحقق كل الصور المتخيلة، إذن هي مرحلة تتراوح فيها اليقظة العاطفية مع الاستعداد.(1) ويكون العامل مزودا بدور عاطفي يمكن التعرف عليه، فمثلا الخائف الذي يحس حضورا يهدده يزوده هذا الإحساس ببعض توقعات الاعتداء، فإذا تغلب على مخاوفه فهو شجاع وإذا غلبته أصبح جبانا. ويمكن أن ندلل على هذا المسار العاطفي بقول الشاعر:(2)

إذا فزعوا طارت بأبيض صارمٍ * وراحت بما في جفرها ثُمَّ سلَّتِ**

حسامٌ كلونِ الملحِ صَافٍ حَديده * جُرازٍ كأقطاعِ العَديرِ المُنَعَّتِ**

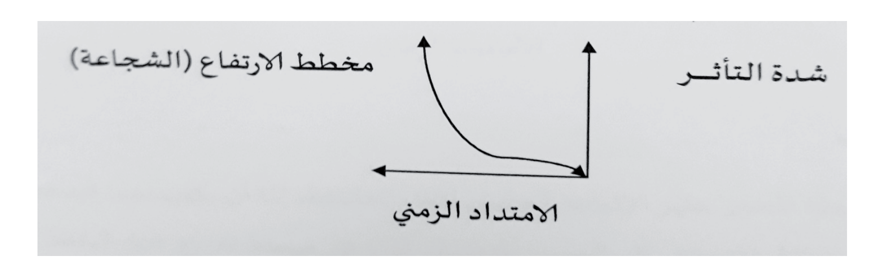
تراها كأذنابِ الحسيلِ صَوادِرًا * وقد نَهِلَت مــن الدِّماء وعلَّتِ**

يتجلى لنا في هذه الأبيات تحول انفعال الخوف إلى شعور بالقوة والشجاعة للتغلب على الضعف الذي يمكن أن يعتري أي إنسان في مواجهة الخطر الذي يحدق به بكل إقدام واستماتة ويبدو هذا الانفعال من خلال رد الفعل الذي قام به تأبط شرا وهو يدافع عن أصدقائه؛ فبعد احتدام الصراع بين الصعاليك من جهة - وهم قلة- ونفر من أقوامهم كانوا قد أعدُّوا العُدَّة لمواجهتهم ظهر تأبط شرا بسيفه الصارم وسهامه التي لا تُخطئ هدفها ليبعد الخطر عن رفاقه، وقد كان لوجوده أثر معنوي كبير على رفاقه، فانقلبت موازين المعركة ولاح النصر في الأفق، وهو ما دلّ عليه البيت الثالث الذي أشار فيه الشاعر إلى تحرك السيوف يمنة ويسرة مثلما تتحرك أذناب الحسيل –صغار البقر- عند رؤيتها لأمهاتها، وارتواء سيوفهم من دماء أعدائهم وهذا يعكس قوتهم وشدة بأسهم وقدرتهم على مواجهة أي خطر يدهمهم طالما يمتلكون قلوبًا تنبض وعقولا تفكر، وكل هذا بفضل شجاعتهم المتزايدة، ويمكننا تمثيل المسار العاطفي بهذا المخطط:

1- Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، p: 122

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأميرل»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 43.

2- الديوان، ص: 34.



4 - **التحسيس:** تتمثل هذه المرحلة في كل العوارض الخارجية التي تطرأ على الجوانب النفسية والفيزيولوجية للعامل إذ يتجاوب جسم العامل مع ما يحسُّه على مستوى المحور العاطفي فتحدث إحدى المظاهر التالية: التوتر القفز، الاهتزاز، الارتعاش، الاحمرار، الاصفرار البكاء، الضحك الصراخ،... وتكون هذه المراحل تعبيرًا عن حدث عاطفي لذوات الآخرين، بهذا المعنى تكون مرحلة التحسيس العاطفة تشاركية اجتماعية في إطار المخطط النظامي للعاطفة، وتفصح عمّا هو مُخبَّأً في نفسية العامل لتطرحه خارجًا على شكل علامات أو إشارات ملحوظة[1] وهذا ما يجعل دور التحسيس مهمًّا في التفاعلات، إذ يسمح للعامل بالتنبؤ ببرامج العوامل الأخرى، والقيام بحسابات بهدف الإقناع، وذلك من أجل إحداث التأثير وإيقاع المنافس في الخطأ. يقول الشنفرى: [2]

لها وفضةٌ فيها ثلاثون سَيْحَفًا * إذا آنَسَت أُولَى العَدِيّ اقْشَعَرَّتِ**

وتأتي العَدِيّ بارِزًا نصفُ سَاقِها* تَجُولُ كَعَيْرِ العـــانَة المُتَفَلّتِ**

يصفُ الشاعر رفاقه وقائدهم «تأبط شرّا» بأنّهم شجعان وذَوُو بأسٍ في الحروب، وتجلت مظاهر الانفعال في قوله: «آنست اقشعرت» فالأولى تعني أحست والثانية بمعنى تهيَّأت؛ فتأبط شرا لمـّا أحسّ بدنو الخطر من رفاقه تهيّأ واستعدّ لدفع الخطر عنهم وبما أنّه القائد فاستعداده دليل على استعداد من هم تحت لوائه، وقد كان ردّ فعله عنيفا، وهو ما دلّ عليه البيت الثاني الذي صور فيه الشاعر استماتة تأبط شرا في الدفاع عن رفاقه والذود عنهم بروحه، وشبّه غيرته عليهم بغيرة الحمار البري الذي يطرد الحمير عن أُتُنه ولا يسمح لهم بالاقتراب، والمعنى أن غيرته أصبحت غريزية فيه.

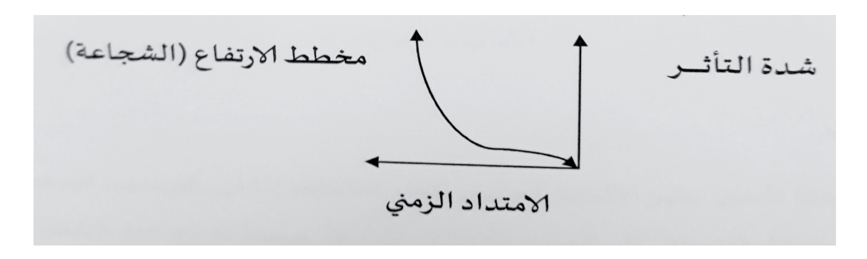
من خلال البيتين السابقين تبدو ملامح الانفعال جلية مع ردة الفعل التي قام بها العامل ويمكن تمثيل مسار الذات بالمخطط التالي:

1- Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، p: 122

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير ل»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 44.

2- الديوان، ص: 36.





5- **التهذيب:** في نهاية المسار السردي يظهر العامل إلى نفسه وإلى غيره العاطفة التي عايشها وأحسَّ بها ويخضع بذلك عاطفته تلك إلى التقييم عن تلك الأسباب والقيم التي بنيت عليها تلك العاطفة عن طريق تهذيبها بمقارنتها بما هو معمول به من قيم في المجتمع، وفي الوقت نفسه يكون للعامل الحق الكامل في ممارسة عواطفه بالرغم من كل ما تخفيه عنه هذه العواطف من خلال انعكاساتها على واقعه وحياته.[1] وبالوصول إلى هذا المستوى يمكننا تقييم عاطفة الشاعر وفق القيم السائدة في المجتمع سلبيًا أم إيجابيًا.

لقد شكّلت حركت الصعاليك أول تمرد في تاريخ الشعر العربي، كسر شعراؤها من خلالها الهيكل المقدس الذي عرفت به القصيدة الجاهلية، فخرجوا عن المألوف على مستوى الشكل والمضوع معا؛ فعلى مستوى الشكل تمثل هذا التمرد في التخلص من المقدمات الطللية التي لا تخلو أي قصيدة جاهلية منها، وشيوع المقطوعات، و...، أمّا على مستوى الموضوع فنلاحظ بروز ضمير الأنا الدال على الشاعر الصعلوك مقابل غياب ضمير الجماعة، وكثر افتخاره بمغامراته المتعددة في النهب والسلب والإغارة، واحتلت أحاديث المغامرة في شعرهم «المكان الذي يحتله شعر الفخر والحماسة في شعر غيره ممن ينطقون بلسان قبائلهم ويدافعون عن شرفها ويعيشون في ظلها فهناك يفتخر الشاعر بأنّ قبيلته تخوض الحروب المشرفة وتنتصر فيها ويصف تفصيلات لقاءاتها الحربية مع أعدائها الأشاوس الأشدّاء، ويفخر الشاعر بأنّه الفارس المقاتل الشجاع، كل ذلك في إطار القبيلة حروبها وغاراتها وغزواتها، أمّا الصعاليك فمجال التفاخر في حرب القبائل معدوم لأنّه لا قبيلة لهم فسبيلهم إلى الفخر إذن في مجال الشجاعة والإقدام هو وصف هذه الغارات التي يقوم بها الصعلوك وحده أو مجموعة من رفاقه الصعاليك»[2] فكانت مغامراتهم محاولة لإثبات ذواتهم خارج أسوار القبيلة، والرد على إهانات أقوامهم بعدما تبرؤوا منهم وخلعوهم، فما كان منهم إلا الابتعاد بأجسادهم وأرواحهم عن حمى القبيلة، من أجل البحث عن حياة تعيد لهم بعضًا من إنسانيتهم التي افتقدوها.

1- Voir : Jacque Fontanille، Sémiotique du discours، p: 125

نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأميرل»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، (م، س) ص: 44.

2- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر الجاهلي، ط1، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر 2008، ص: 199، 200.

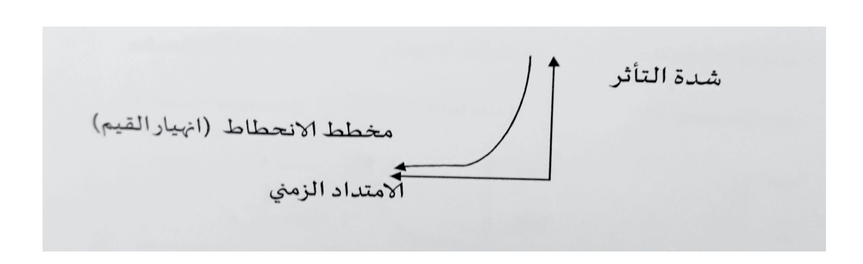
والشنفرى كان يرى في انتقامه من قومه أفضل وسيلة للرد على إهاناتهم واستعبادهم له، فلم يُراع حرمة لمكان ولم يقدس أي زمان، وهذا ما تجلّى في قتله لقاتل والده في الحرم المكي في زمن يحرم فيه القتل يقول: [1]

قتلنا قتيلا مُحرمًا بمُلَبَّدِ * جِمَارَمِنى وسط الحجيج المصوّتِ**

لم يلتف الشاعر إلى أعراف العرب وشرائعها التي تحرّم القتل في الحرم المكي، على الرغم من أن العرب كانت تراعي حرمة الحج، وفي هذا الصدد يقول النعمان بن منذر مناظرا كسرى أنو شروان «وأمّا دينها وشريعتها فإنهم متمسكون به حتى يبلغ أحدهم من نسكه بدينه أنّ لهم أشهرًا حُرُما وبلدًا مُحرَّما وبيتًا محجوبًا ينسكون فيه مناسكهم ويذبحون فيه ذبائحهم، فيلتقي الرجل قاتل أبيه وأخيه وهو قادرٌ على أخذ ثأره وإدراك عزمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى»[2] ولكن الشنفرى لم يأبه بأعراف العرب وسننها، وقتل قاتل والده ولم ينتظر شرعية المجتمع لتنتصر له وتحقق له ثأره، بل أخذ ثأره بيده في مكان وزمان يحرم فيه القتل نكاية في قومه واستهزاء بمشاعرهم.

ويظهر التقييم في هذا البيت سلبيا بالنسبة لأعراف المجتمع وشرائعه، وهذ ا طبيعي طالما أن الشنفرى قد أعلن عداءه لقومه وخصص حياته للثأر والانتقام فقط، ويمكن

تمثيل المسار العاطفي بالمخطط التالي:



خاتمة: وفي الختام نخلص إلى أنّ سيمياء الأهواء قد أعادت الاعتبار لمسألة العواطف والأحاسيس واحتفت بها بعد أن كان التعرض لها فيما سبق بمثابة الجرم العلمي، ومن خلال تطبيقنا على نص الشنفرى وجدنا أن الأفعال التي قام بها لم تكن معزولة عن مشاعره وأحاسيسه، بل كانت الدافع الرئيس في كل ما قام به من أفعال، فكان شعوره بالإهانة والذل سببا في انتحائه سبيل الصعلكة من جهة وفي انتقامه من قومه بأبشع الطرق من جهة ثانية، وعليه يمكننا أن نخلص في اطمئنان أن الأهواء هي المسؤولة عن قيام الذات بمختلف الأفعال، ولذا وجب التركيز عليها أكثر من أجل ملامسة الدلالات والمعاني الخفية التي تتخفى وراء الذات الفاعلة.

1- الديوان، ص: 36.

2- أحمد السيد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1، ص: 266.

قائمة المصادروالمراجع

أ-المصادر

1-ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب ط2، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1996

ب-1- المراجع العربية

2-أحمد السيد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1

3- الأصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، ط6، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983، ج21.

4- سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير ل»واسيني الأعرج» دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2013.

5-عمي ليندة، سيمياء العواطف في قصيدة « أراك عصي الدمع» لأبي فراس الحمداني، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر

6- محمود حسن أبو ناجي، الشنفرى شاعر الصحراء الأبي، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007.

7- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب في العصر الجاهلي، ط1، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر 2008، ص: 199، 200.

ب-2- المراجع المترجمة

8- ألجيرداس.ج. غريماس، جاك فونتيني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، 2000، ص:46

9- برنارتوسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص:97.

ب-3- المراجع الأجنبية

10 -A.J. Greimas et Jacque Fontanille،Sémiotique du passion(Des états de chose aux états d'âme) Ed،-Seuil ،Paris ،Avril ،1991.

11- Jacque Fontanille،Sémiotique du discours،presse universitaire de li moges ،paris ،1998

مشروع جديد لتيسير تعليمية اللسانيات العامة

د. ربيعة برباق

الملخص: لما كانت اللسانيات من العلوم الحديثة التي يعاني طلبتنا سوء فهم لمبادئها ومناهجها وصعوبة استيعاب لقضاياها وفروعها وإشكالاتها، كان لزاما علينا البحث عن الاستراتيجيات الكفيلة لتحقيق تعليمية للسانيات ناجعة بأساليبها وطرائقها ووسائلها.

لذلك نرى أن استخدام الخرائط الذهنية في تعليم اللسانيات، سبيل من السبل الكفيلة بحل بعض صعوباتها التعليمية، كونها ذات فائدة مزدوجة بالنسبة للمدرس وللطالب على حد سواء؛ إذ يمكنها أن تغني المدرس عن إعداد مذكرات مطولة، وقضاء الوقت في إملائها أو شرحها شفويا على الطلبة، باقتصاد الوقت والجهد في تقديم الدرس باستخدام الخريطة الذهنية وتحليلها، كما تساعد الطالب على الفهم الصحيح للسانيات بتضافر اللغة والصورة.

تمهيد:

مسايرة لطبيعة هذا العصر الذي يتسم بسرعة التطور العلمي والتنوع المعرفي، أضحى من الضروري استثمار أفضل النظريات العلمية في الطرائق التعليمية، والتي من شأنها أن تحقق له اكتساب العلم والمعرفة، بأيسر السبل وأفضل الكيفيات، وتساعده على التحكم في الكم المعرفي الهائل، الذي _وإن كان في ظاهره سهل المنال بالنظر إلى وسائل التواصل الحديثة_ أصبح أكثر صعوبة من حيث كثرة المعلومات وتنوعها وتشعبها، من ناحية، وتباين العلاقات بينها وتداخلها من ناحية أخرى.

ومن بين الطرائق التعليمية التي استحدثها العلماء مؤخرا ما يسمى بـ «**الخرائط الذهنية**» التي تعتمد **الخطوط، والألوان، والأشكال الهندسية، والأسهم، والرموز، والصور**، من أجل تقريب الوقائع والحقائق العلمية إلى أذهان المتعلمين، لأنها تعتمد بقدر كبير على **الجانب البصري**، الذي يضمن **تركيز أكبر قدر ممكن من المعلومات في الذهن**، وبأسرع وقت مقارنة ببقية الحواس، ولما يوضحه من علاقات منطقية أو واقعية أو تاريخية بين هذه المعلومات.

فالخرائط الذهنية[1] وسيلة ناجعة **لترتيب وتمثيل وتصنيف وتوليد المعلومات** بعضها من بعض، وتنظيم طريقة التفكير وتسهيل الحفظ والاسترجاع، وتشغيل الذاكرة على المدى البعيد.

ولما كانت اللسانيات مجالا علميا ومعرفيا جديدا على الطالب، متسعا ومتشعب الفروع،

1-الخريطة الذهنية هي «تقنية تساعد على وضع الأفكار حول موضوع ما بطريقة متسلسلة ومنظمة وفنية تحاكي عمل الدماغ البشري»، وتمثيلها بهذا الشكل يُساعد على استرجاع الأفكار أو تخزينها بشكلٍ متسلسل ومتسق، ووفقا لآلية الحفظ السريع والسهل التي يتبعها الدماغ في تخزين المعلومات.

أصبح تعليمها يقوم في معظمه على حشو المعلومات وتقديم المناهج المتباينة والمصطلحات المختلفة، والفروع المتشعبة وغيرذلك، بطريقة تدعو الطالب إلى الملل والنفور، وبشكل يسبب له الخلط في المفاهيم اللسانية، وبالتالي الضعف التحصيلي في هذا المجال، كان الضرورة ملحة لتحسين الطرائق المستخدمة في تعليم اللسانيات، والإفادة من أحدث سبل تحصيلها، واستثمار استراتيجيات تعليمية تساعد الطالب على استيعاب الأفكاروتخزينها على المدى الطويل بشكلٍ منظم ومتسق، على النحو الذي نراه في الخطوات الآتية:

أولا- اللسانيات (المصطلح والمفهوم): يفضل أن يبدأ مدرس اللسانيات بنشأة المصطلح ومفهومه الذي يشيرإلى عنوان هذا العلم، شرط أن يكون ذلك بصورة جدّ مقتضبة، مستندا إلى تعريفات أشهررواده، مع الإشارة إلى أشهرالتسميات أو الترجمات العربية.

ظهرت اللسانيات (linguistique)، بمفهومها العلمي الحديث باعتباره علما يدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، في أواخر القرن التاسع عشر، على يد اللغوي السويسري **فيرديناند دي سوسير**[1] (**De.Saussure .F**) (1913-1857) الذي وظف هذا المصطلح أثناء مناقشته لأفكاره اللسانية في محاضرات التي ألقاها على طلبته **في جونيف وباريس**، والتي جمعها بعض تلاميذه، ونشروها عام 1616م، في أول كتاب يحمل عنوان «محاضرات في اللسانيات العامة» (Cours de linguistique generale)[2].

وقد عرف **دي سوسير** مصطلح اللسانيات (linguistique) قائلا: «إن الهدف الحقيقي والوحيد لعلم اللغة هو دراسة **اللغة** في حدّ ذاتها ومن أجل ذاتها»[3].

ويفضل هنا أنه لا يجب أن تقدم التعريفات على علتها، فمن الضروري استخراج عناصره وحدوده وضوابطه التي من شأنها أن تقدم للطالب تصورا ذهنيا يكفل سهولة فهمه وحفظه. فمثلا من تعريف دي سوسيرنستخلص مجموعة من الأحكام أهمها:

- اللغة الإنسانية[4]: هي موضوع هذا العلم (اللسانيات): يقول رمضان عبد التواب: «.. وموضوع علماللغة النشاط اللغوي الإنسانيّ في الماضي والحاضرويستوي في هٰذا الإنسان البدائي

1- يفضل هنا أن نقف عند العالم فردينان دي سوسير، لنعرف به الطلبة بصورة مختصرة، مكتفين ببيان أنه عالم سويسري عاش في فترة (-1857 1913) يعتبر مؤسس اللسانيات في القرن العشرين. ولد بجنيف، تعلم عدة لغات، ودرس العلوم الطبيعية والكيمياء، بجامعة جونيف ثم التحق بجامعة ليبرغ حيث مجموعة من النحويين الشبان فسطع نجمه بينهم في اللغويات المقارنة، ثم سافرإلى باريس، وانظم إلى الجمعية اللغوية الباريسية، ثم عاد إلى جونيف عام 1906 حين عينته الجامعة لتدريس علم اللغة العام، فألقى على تلامذته محاضراته المشهورة التي جمعت فيما بعد ونشرت تحت عنوان محاضرات في علم اللغة العام. وكان بذلك أول كتاب في علم اللغة (اللسانيات).

2- ر، هـ، روبنز، موجزتاريخ علم اللغة في الغرب، تر: أحمد عوض، علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997، ص319.

3- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف، دار الكتب، بغداد، العراق، 1988، ص32.

4- لا بد هنا من الوقوف عند مصطلح اللغة ونضع تحته خطا، لأننا سنعود إلى الوقوف عنده وتعريفه من منطلق لساني، مركزين على تعريف دي سوسير، حتى يتمكن الطالب من فهم واستيعاب الفكرة، مفهوم اللسانيات.

والمتحضّر واللغات الحية والميتة دون اعتبار الصحة أو اللحن أو الجودة أو الرداءة وغير ذلك...»[1].

- اللغة مادة الدراسة: اللسانيات تدرس اللغة، ولا تدرس أنظمة التواصل غير اللغوية.-

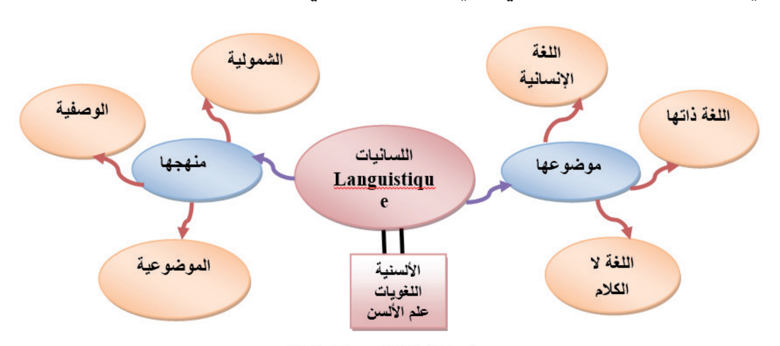
- اللغة غاية الدراسة: فاللسانيات تهدف إلى فهم طبيعة اللغة، ومكوناتها وآلية عملها، والعلاقات التي تربط بين مستوياتها. (الصوت والصرف والتركيب والدلالة).

- منهج الدراسة قائم على عزل اللغة عن سياقاتها الخارجية، تحليا بالموضوعية والدقة.

- منهج الدراسة قائم على الوصف.

- منهج اللغة قائم على الشمولية: «فعلم اللغة يستقي مادّته من النظر في اللغات على اختلافها وهو يحاول أن يصل إلى فهم الحقائق والخصائص التي تسلك اللغات جميعا»[2]، وبالتالي نتائجه صالحة للتطبيق في جميع اللغات، بغض النظر عن الاختلافات الجزئية.

ويمكن تمثيل هذا التصور في خريطة ذهنية كالآتي:



خريطة ذهنية لمفهوم اللسانيات

كما تجدر الإشارة إلى أن الإكثار من التعريفات المختلفة المنطلقات في بداية تعليم اللسانيات يعد من الأخطاء التي نقع فيها –عادة- لأن ذلك من شأنه أن يسبب للطالب اضطرابا في الفهم؛ لخلو ذهنه من الكفاءة المعرفية اللسانية التي تمكنه من الاستيعاب. لذلك نفضل أن تؤجل التعريفات المتنوعة إلى حينها.

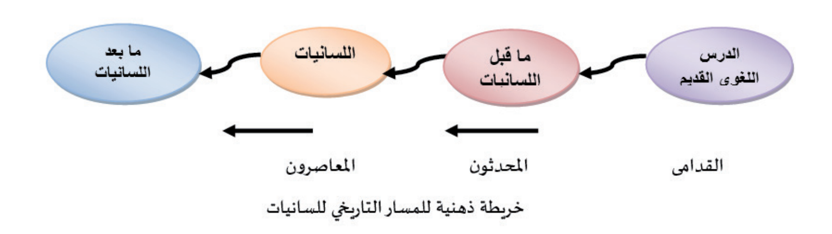
ثانيا: تاريخ اللسانيات: من المنطقي العودة إلى مرحلة ما قبل اللسانيات للنظر في الخلفيات التاريخية والفكرية لنشأة اللسانيات، والتي قدمت الدوافع الفعلية لنشأتها، ولكن ليس شرطا أن نستعرض جميع التفاصيل التاريخية لتلك المرحلة، لأن العبرة هي بيان خصائص بحثها اللغوي، للتمكن من استيعاب الجديد الذي قدمته اللسانيات، وربما الأصول الفكرية والقواعد المعرفية

1- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. مكتبة الخانجي، ط3، 1997م، ص7.
2- محمود السعران، علم اللغة تقديمه للقارئ العربي، دار النهضة، بيروت، لبنان، ص49.

التي استندت إليها في نشأتها.

لننتقل بعدها إلى مرحلة اللسانيات ثم ما بعد اللسانيات، وهي مرحلة النشأة والتطور والذي جسدته المدارس اللسانية ونظرياتها واتجاهاتها المختلفة، والعبرة من ذلك هو بيان تأثير الفكر اللساني الحديث على مختلف الدراسات اللغوية والفكرية المعاصرة.

وتكون البداية بعرض الفكرة بشكل عام وغير مفصل، ليرسم مجالها في ذهن الطالب بسهولة، كالآتي:



خريطة ذهنية للمسار التاريخي للسانيات

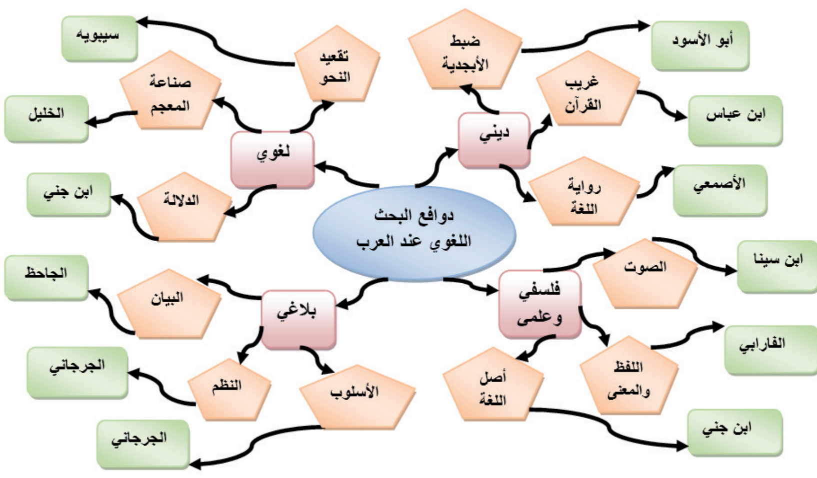
ا- البحث اللغوي عند القدامى:

يشار إليه باختصار شديد كي لا يقع الطالب في اضطراب مفاهيمي ومنهجي قبل أن يعرف مفاتيح اللسانيات ومبادئها، لذلك أرى أن يكتفى بذكر بعض الأقوام التي عرفت البحث اللغوي قبل ظهور اللسانيات، مع الالتزام بالترتيب الزمني. **كالهنود** الذين يؤرخ لهم بما بين القرن 8 ق م، و150 ق م، ومن أشهر نحاتهم **بانيني** (Pànini) صاحب كتاب «الأقسام الثمانية»[1]. و**الإغريق** الذين انطلقوا في دراسة اللغة من الفلسفة والأدب، كما فعل **أفلاطون**(Plato)، (ت347ق م)[2]، و**أرسطو**(Aristo) (ت322ق م)[3]، والرواقيون(نحو300ق م)[4].

و**العرب القدامى** الذين يشهد لهم الغرب قبل العرب بتفوقهم في مجال علوم اللغة العربية، يقول **فيفن لو**: إن الكتابة العربية القواعدية قد ظهرت عند العرب بشكل فائق سريع «وتوسع غزير وسريع في كافة مجالات دراسة اللغة: الصوتيات، والصرف، وعلم التراكيب، وعلم الدلالة وفلسفة اللغة. وفي غضون ستة قرون وصلت اللغويات عند العرب إلى مستوى أكثر قرباً من اللغويات الغربية في عصر ما بعد النهضة»[5]

1- ينظر: أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 1988م، ص59.
2- ينظر: ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص40.
3- ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص40.
4- ينظر: أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب ص62.
5- فيفن لو، تاريخ اللغويات، ص1189.

. ولما كان البحث اللغوي عند العرب متنوعا ومتشعا، وجب تمثيل ملامحه العامة، ودوافعه الأساسة، وزعمائه، في شكل خريطة ذهنية، كالآتي:



خريطة ذهنية لدوافع الدرس اللغوي عند العرب

2- مرحلة ما قبل اللسانيات:

ومن أهم الدراسات التي ظهرت في نهاية عصر النهضة، تلك التي حاولت إخضاع كل اللغات لقواعد نحوية عالمية، كبحوث جماعة النحويين الفرنسيين **بورت رويال** (Royal-Port) سنة 1660م[1]،التي سعت إلى تطبيق المعايير المنطقية Logical Standards على اللغة[2]، واكتشاف اللغوي **وليم جونز** (**Jones William**) (ت1794م) اللغة السنسكريتية وما لها من صلة باللغات الأوروبية[3]. والتي يقول عنها **ماكس مولر Müller Max** (ت1900م): «إنها الأساس الوحيد لفقه اللغة المقارن»[4].

ومن الأعمال اللغوية الجديرة بالذكر والتي مهدت لنشأة اللسانيات إضافة إلى أعمال وليام جونز[5]، نذكر: أعمال **فون همبولت von Humboldt** (ت1835م)، في فلسفة اللغة[6]، وأعمال **وليام جريم William Grim** (ت1863)، في القوانين الصوتية للغات الجرمانية، وأعمال **مدرسة النحاة أو القواعديين الجدد**: حول التطور اللغوي[7].

1- ينظر: فيفن لو، تاريخ اللغويات، ص1185.
2- ينظر: إبراهيم طلبة سلكها، تاريخ الفكر اللغوي عند عالم اللغة الأمريكي بلومفيلد، الموقع: www.philopress.net.
3- ينظر: أحمد قدور، اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 81، ج04. ص1.
4- عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص12.
5- ينظر: روي هريس، وتولبيت جي تيلر، أعلام الفكر اللغوي، ص22.
6- ينظر: المرجع نفسه، ص21.
7- ينظر: ر.هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص305_307.

ويمكننا تلخيص أهم الانجازات اللغوية الغربية في المرحلة ما قبل اللسانيات فيما يأتي:

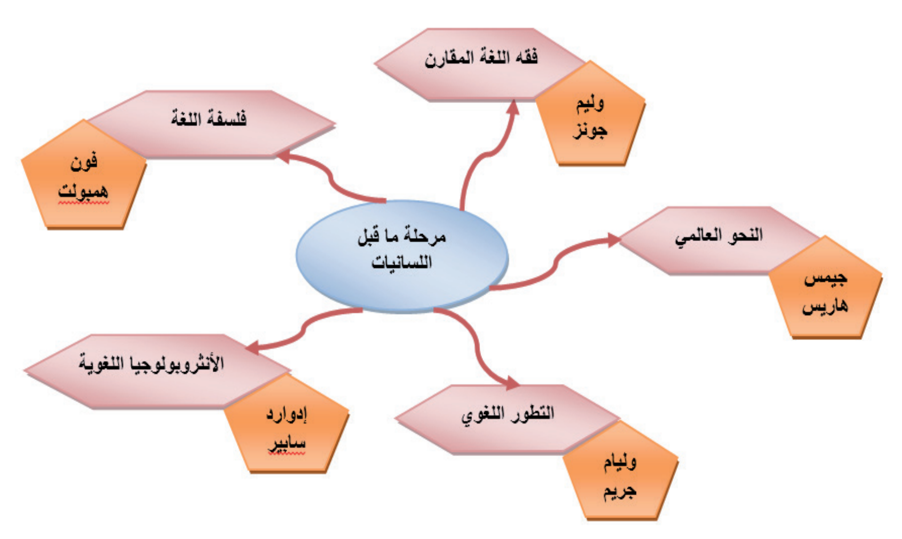
-البحث في تاريخ اللغات وأصولها وتقسيمها إلى أسر لغوية.

- البحث في عوامل تطور اللغات، ووضع بعض القوانين التي تتحكم في هذا التطور.

- ظهور فقه اللغة المقارن الذي يبحث في اللغات ذات الأصل الواحد[1].

- ظهور علم اللهجات، أو ما يسمى بالجغرافيا اللغوية.

- ظهور اللغويات الأنثربولوجية (الأصول - الإنسانية) التي بدأها عمل الأمريكي **ي، سابير**. E. Sa-pir.[2]



خريطة ذهنية لمرحلة ما قبل اللسانيات

3- مرحلة اللسانيات:

أ- نشأة اللسانيات عند دي سوسير: شكلت نشأة اللسانيات (علم اللغة) ثورة فكرية في البحث اللغوي الحديث، حيث ثارت ضد منهج فقه اللغة الذي يدرس اللغة لغايات مرتبطة بالمجالات أخرى كالدين والفلسفة، وغيرهما. حيث ذهب إلى أن اللغة يجب أن تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها، دراسة علمية مستقلة، بعزلها عن السياقات الخارجية التي لازمت دراستها خلال القرون الماضية. لذلك كانت انطلاقته من تعريف اللغة باعتبارها موضوع اللسانيات.

ب- اللغة عند دي سوسير: عرف **دي سوسير** اللغة بأنها «نتاج اجتماعيّ لملكة اللسان، وتواضعات ملحّة ولازمة تتبناها الجماعة اللغوية لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد»[3].

1- ينظر: روي هريس، وتولبيت جي تيلر، أعلام الفكر اللغوي، ص22.

2- ينظر: فيفن لو، تاريخ اللغويات، ص1186.

3- ينظر: دي سوسير، .علم اللغة العام.

ج- **العلامة اللغوية عند دي سوسير**: ذهب إلى أن **العلامة اللغوية** (linguistique Signe) تعني الكلمة لفظا ومعنى، فهي كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين متلازمين، كوجهي العملة الواحدة، هما:

- **الدال** Signifiant، ذو طبيعة صوتية، ويمثل الصورة السمعية للعلامة.

- **المدلول** Signfié ذو طبيعة نفسية، وهو الصورة الذهنية المرتبطة بالدال.

د- **خصائص العلامة اللغوية:** وتتميز العلامة اللغوية عن غيرها من العلامات غير اللغوية حسب سوسير بما يلي:

_**طبيعتها الصوتية**: فاللغة نظام من الرموز ذات الطبيعة الصوتية، ومصدرها هو جهاز النطق الإنساني، والحاسة المسؤولة عن واستقبالها هي السمع.

_ **خطية صوتية:** ويبينها **دي سوسير** قائلا: «لما كان الدال، شيئا مسموعا، (يعتمد على السمع) فهو يظهر إلى الوجود في حيز زمني فقط، ويستمد منه هاتين الصفتين (أ) أنه يمثل فترة زمنية، و(ب) وتقاس هذه الفترة ببعد واحد فقط: فهو على هيئة خط»[1].

ويعني بهذا الكلام تسلسل الوحدات الصوتية الصغرى في العلامة اللغوية على «شكل تتابعي معين، مكونة كلمات أو مجموعة من الكلمات»[2]، أي على شكل متواليات صوتية في الزمن، ويدرك هذا التوالي والتسلسل بالسمع.

- **رمزية (اصطلاح):** إن العلامات اللغوية ناتجة عن اتفاق واصطلاح جماعي سابق بين أعضاء الجماعة اللغوية.

- **اعتباطية**: العلاقة بين الدال والمدلول غير مبررة منطقيا، لأنها وضعية واصطلاحية.

- **مكتسبة**: بالرغم من اعتباطية العلامة اللغوية، إلا أن الفرد لا يستطيع التصرف في لغته لأنه يكتسبها من الجماعة اللغوية التي يعيش فيها[3]، بحيث يصبح ملزما بها.

- **قابلة للتغير:** إن اللغة تخضع للتغير عبر الزمن، إذا ما تعرضت لعوامل تسبب ذلك، يقول **دي سوسير** بأن اللغة عاجزة جذريا عن الدفاع عن نفسها ضد القوى التي تغير من حين لآخر العلاقة بين الدال والمدلول، وإن هذه لإحدى عواقب الطبيعة الاعتباطية للعلامة[4].

1- دي سوسير، علم اللغة العام، ص89 .
2- ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998، ص41 .
3- ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام، ص86_88 .
4- المرجع نفسه، ص89.

- **الانتظام:** يعرف دي سوسير اللغة بأنها: «نظام من الرموز الصوتية الاصطلاحية في أذهان الجماعة اللغوية يحقق التواصل بينهم، ويكتسبها الفرد سماعا من جماعته»[1].

وخاصية النظام متعلقة بجميع عناصر اللغة، وهي **مكوناتها الداخلية**. الصوتية، الصرفية، التركيبية. ويرى **سوسير** أن هذه العناصر تدخل في بنية اللغة عندما تخضع للنظام الخاص بها؛ حيث يقول: «إن اللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها؛ أي لعلاماتها اللغوية، إلا بالعلاقات القائمة فيما بينها»[2].

والمقصود **بالنظام (système)** هو مجموع القوانين التي تقوم عليها اللغة، والتي تظهر من خلال مختلف العلاقات القائمة بين مفرداتها وتراكيبها[3].

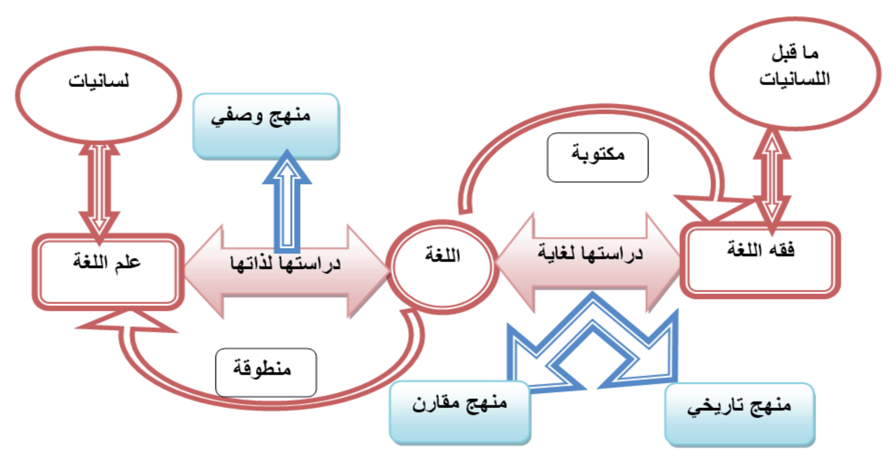
-**القيمة**: يقول دي سوسير بأن اللغة صيغة أو شكل وليست مادة، ويشبهها بلعبة الشطرنج والقطارات «التي تحدد وتعرف بمكانها في نظام اللعبة أو شبكة السكة الحديدية ككل وليس بتكوينها المادي الفعلي»[4]. فالعلامات اللغوية بمثابة قطع الشطرنج، أما النظام فهو القواعد التي تحكم طريقة اللعب بها والتي يجب عدم مخالفتها. وتكمن قيمة الكلمة في خاصيتها التي تمكنها من تمثيل فكرة معينة، وتتحدد قيمة الكلمة بعلاقتها ضمن كافة مفردات اللغة[5].

- **الثبوت:** وهذا راجع حسب **دو سوسير** إلى أن الجهود التي يتطلبها تعلم اللغة الأم تؤدي إلى استحالة وقوع تغيير عام، وأن الأفراد لا يشعرون إلى حد بعيد بقوانين اللغة، وإن كانوا لا يشعرون بها، فكيف يكون بإمكانهم أن يغيروها[6]. وبالتالي فإن العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، ستبقى ثابتة في أذهان المتكلمين بها من الجيل الواحد كما اكتسبوها لأول مرة.

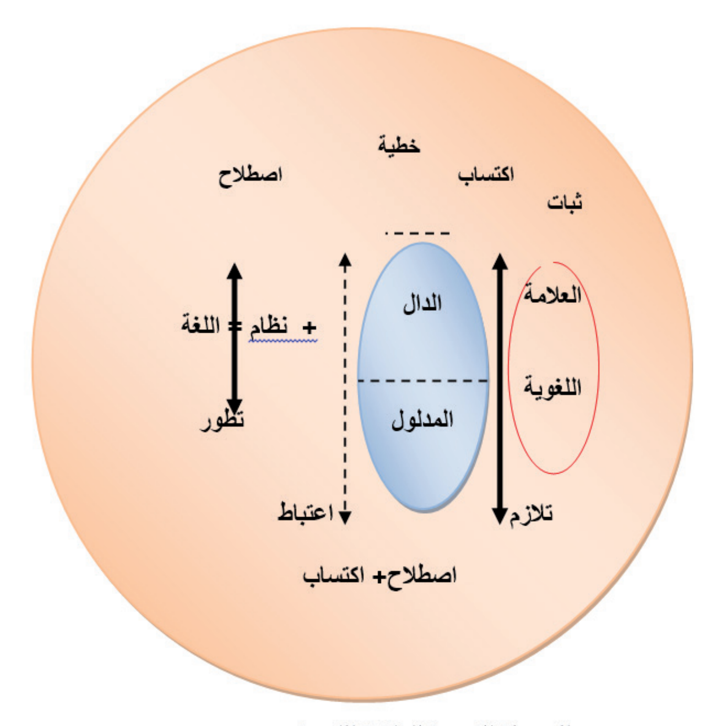
هـ- منهج اللسانيات: إن المبدأ الذي دعا **دي سوسير** إلى اعتماده في دراسة اللغة دراسة علمية، يقتضي _في نظره_ اعتماد المنهج الوصفي، الذي يعنى بدراسة الظواهر اللغوية في فترة زمنية محددة[7]، دون الاهتمام بحالتها السابقة، أو بحالتها التي ستؤول إليها في المستقبل، وهو ما يضمن للغة الوصف العلمي البعيد عن الأحكام والمعايير المحددة مسبقا.

1- فيرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2008، ص26.
2- المرجع السابق. ص26
3- المرجع نفسه. ص26
4- ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص320.
5- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007م، ص129_130.
6- المرجع نفسه، ص128.
7- ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام.

والهدف من هذا المنهج هو تسليط الضوء على اللغة في ذاتها، وكشف مكوناتها الداخلية، والعلاقات التي تحكم عناصر التكوينية، والوظائف التي تضطلع بها، وخصائصها التي تميزها عن بقية الظواهر التواصلية غير اللغوية، دون الاهتمام بالسياقات الخارجية كالتطور التاريخي، أو الانتماء العرقي، أو المذهبي وغير ذلك من العوامل الخارجة عن بنية اللغة. ويمكننا استخدام الخريطة الذهنية لتمثيل أفكار سوسير، كالآتي:



الخريطة الذهنية للفرق بين فقه اللغة وعلم اللغة



الخريطة الذهنية للعلامة اللغوية عند ديسوسير

و- **مبادئ اللسانيات**: جاءت في معظمها على شكل ثنائيات، كاللسان والكلام، واللغة واللسان، والدال والمدلول، والتزامن والتعاقب، والاستبدال والنظم.

وقد طرح دي سوسير هذه المبادئ على شكل ثنائيات تأسس لنظريته اللسانية، وهذه الثنائيات كما يقول **أحمد حساني** «إذا ما تأملناها نجدها تحيط إحاطة منهجية بكل اهتمامات البحث العلمي من حيث الظاهرة اللغوية، وموضوع البحث ومن حيث عناصره المكونة»[1]. ويمكن تفصيل ذلك كالآتي:

_ **الدال والمدلول:** يرى دي سوسير أن العلامة اللغوية ثنائية المبنى تتكون من ركنين أساسيين هما الدال والمدلول. وهي لا تربط شيئا باسم بل تصورا بصورة سمعية، وهذه الصورة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي البصمة النفسية للصوت، أو ذلك الانطباع الذي تشكله على حواسنا[2]. وقد شبههما بوجهي الورقة الواحدة، حيث لا يمكن قطع أحدهما دون أن نقطع معه الوجه الآخر، فهي وحدة نفسية لا يمكن فصل وجهيها المتلازمين.

_ **اللسان والكلام:** ميز دي سوسير بين المقدرة اللغوية للمتكلم، وبين الظواهر الواقعية أو مادة اللغة (المنطوقات)[3]، بوصفهما اللسان(**langue**) والكلام(**parole**). باعتبارهما جانبين متلازمين للظاهرة اللغوية، ولا وجود لأحدهما دون وجود الآخر.

فاللسان باعتباره نسقا من القواعد (نظاما)، والكلام باعتباره استخداما فعليا فرديا لهذه القواعد، واللسان والكلام يقعان ضمن مصطلح عام يجمعهما هو تلك القدرة الإنسانية العامة المسماة باللغة[4]. فاللسان عنده عبارة عن مجموعة من القوانين المخزونة في عقول أفراد الجماعة اللغوية، والتي تمثل نظام اللغة المعينة، أما الكلام «كل ما يلفظه أفراد المجتمع المعين، أي ما يختارونه من مفردات وتراكيب ناتجة عما تقوم به أعضاء النطق من حركات مطلوبة»[5]. فهو إذن ما يجسده الفرد بالفعل أثناء استعماله للغة.

وبالتالي فإن ثنائية اللسان والكلام تشير إلى جانبين من جوانب اللغة، وهما كونها فردية واجتماعية في آن واحد، ثابتة ومتغيرة في الوقت نفسه، مادية ومجردة في الآن ذاته.
ثنائية التزامن (Synchronique) **والتعاقب** (Diachronique): كما صاغ دي سوسير البعدين الأساسيين للدراسة اللغوية، البعد الأول وهو الدراسة التزامنية، التي تعالج فيها اللغات

1- أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، حقل تعليمية اللغات»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 2000، ص 24.

2- ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام

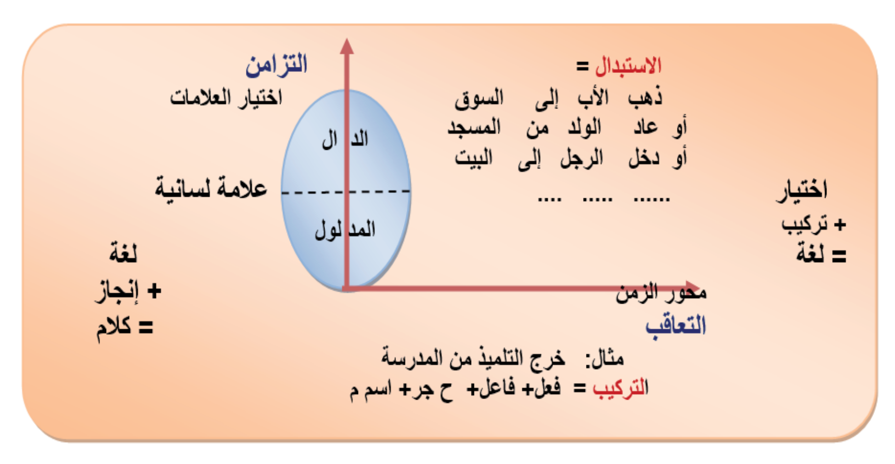
3- ينظر: ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص320.

4- دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي، محمد عجين،محمد الشاوش، الدار العربية للكتاب ليبيا، 1985، ص 361-360.

5- عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية بيروت 1986، ص28.

بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد، والبعد الثاني هو الدراسة التعاقبية التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن[1].

4_ **ثنائية الاستبدال** (Paradigmatique) **والتركيب** (Syntagmatique): يفرق دي سوسير في اللغة بين عمليتين الأولى عملية استبدالية تحدث على مستوى المحور العمودي، يختار من خلالها المتكلم من بين الفئات المتقابلة في اللغة، والعملية الثانية تحدث على مستوى المحور الأفقي وهي عملية نظمية يتم من خلالها تتابع المنطوقات وفق ترتيب معين تحدده العلاقات التركيبية. ويمكن تمثيل المبادئ اللسانية كما تصورها دي سوسير كالآتي:

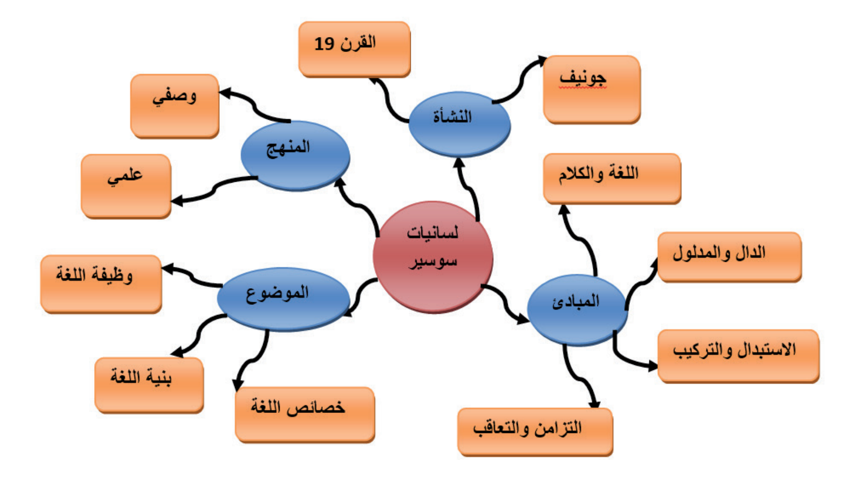


الخريطة الذهنية لمبادئ اللسانيات عند دي سوسير

وهكذا يتبين أن دي سوسير قد ركز دراسته للغة على **نظامها الذاتي الداخلي** لذلك سميت دراسته **باللسانيات الداخلية**. وقد مثلت أفكاره هذه منهجا لسانيا قائما بذاته في الفكر اللغوي الحديث سمي **باللسانيات البنيوية**، يتميز في كونه ينظر إلى اللغة بوصفها بنية متماسكة تحكم عناصرها مجموعة من العلاقات الداخلية، ينتقل فيها التحليل اللغوي من مستوياتها (الصوتية والصرفية والتركيبية) إلى مستوى الدلالة.

1- ينظر: ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص319.





خريطة ذهنية للسانيات دي سوسير

ملاحظة: لقد تطورت اللسانيات بعد دي سوسير وتغير مفهومها وتنوعت مناهجها باختلاف مدارسها، وخروج الباحثين بها إلى التطبيق في مجالات الحياة المختلفة. وكل مدرسة منها تحتاج إلى دراسة مستقلة، لذلك سنكتفي ههنا بدراسة اللسانيّات بمفهومها السوسيري.

خاتمة:

ختاما أشير إلى أن الخرائط الذهنية ذات فائدة مزدوجة بالنسبة للمدرس وللطالب على حد سواء؛ فالنسبة للمدرس يمكنها أن تغنيه عن إعداد مذكرات مطولة للدرس، وإملائها على الطلبة، باستغلال لوقت الدرس في شرح الخريطة وتحليلها، فعناصرها من شأنها أن تحيله إلى المعلومات الضرورية بكل سهولة.

أما بالنسبة للطالب، فإن الخرائط الذهنية تحل له إشكال صعوبة الحفظ، وقضاء وقته في كتابة الدروس، ولعل أهميتها الكبرى تظهر أثناء توظيفها في مسودة الإجابة عن أسئلة الامتحانات، إذ من شأنها أن تساعده كثيرا في استحضار المعلومات واسترجاعها، بطريقة تلم بكل العناصر المهمة في الدرس.



المصادر المراجع:

1. إبراهيم طلبة سلكها، تاريخ الفكر اللغوي عند عالم اللغة الأمريكي بلومفيلد.
الموقع: www.philopress.net.

2. أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، حقل تعليمية اللغات»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 2000.

3. أحمد قدور، اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج 81، 1981م ج04.

4. أحمد مختارعمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 1988م.

5. أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007م.

6. ر، هـ، روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، تر: أحمد عوض، علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997.

7. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. **مكتبة** الخانجي، ط3، **1997م**.

8. روي هاريس وتولبت جي تيلر، أعلام الفكر اللغوي، التقليد الغربي من سقراط إلى سوسير، تر: أحمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد، ليبيا، بنغازي، 2004، ج1.

9. عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1986.

10. عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م.

11. فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف، دار الكتب، بغداد، العراق، 1988.

12. فيرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي، محمد عجين،محمد الشاوش، الدار العربية للكتاب ليبيا، 1985.

13. فيرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب،2008.

14. فيفن لو، تاريخ اللغويات.

15. ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998.

ملامح التجريب في الرواية الجزائرية-نماذج مختارة-

أ. فاطمة هرمة

الملخص:

يعتبر التجريب الروائي رؤية إبداعية وثورة على الرواية التقليدية بكل مكوناتها، كما يعد صورة من صور الحداثة الغربية التي تأثرت بها الثقافة العربية بصفة عامة.

والرواية الجزائرية لم تكن بمعزل عن مواكبة التطور الحاصل على مستوى البنية السردية والمضمون ن فتجلت فيها ملامح التجريب بكل تجلياته من خلال عدة روايات كمملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق، نوار اللوز لواسيني الأعرج، ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ... ومنه حاولت في هذه الورقة البحثية الوقوف على واقع الرواية الجزائرية ومفهوم التجريب وكيف تمظهرت ملامح التجريب في الرواية الجزائرية؟

مقدمة:

تعد الرواية جنس أدبي يشكل التجربة الإنسانية لكونها قريبة من واقع المجتمع، وهذا القرب جعل منها مادة خصبة للتجريب الذي عد من مظاهر الحداثة، فالروائي المبدع هو من يتجاوز الشكل التقليدي للرواية ويفتح نصه على آفاق تجريبية جديدة.

والرواية الجزائرية شأنها شأن الرواية الغربية والعربية انفتحت على التجريب على يد روائيين حاولوا تطوير الرواية وتقنياتها وعلى رأسهم عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي وغيرهم ممن كتبوا بطريقة فنية فيها من الإبداع والتداخل والتشكيل اللغوي ما يكسر البنية التقليدية ويتجاوزها ويفتح أفق آخر للمتلقي لكي يكون طرفا فعالا في العمل الأدبي، فرسمت بذلك الرواية الجزائرية مكانة لها ضمن قامة الروايات التجريبية الحديثة والمعاصرة.

ولكشف ملامح التجريب في الرواية الجزائرية زاوجت بين المنهج الوصفي التحليلي والمنهج البنيوى كون الدراسة تحتاج للجانب الوصفي كما تحتاج للجانب البنيوي في دراسة البنى في المتون الروائية.

1-واقع الرواية الجزائرية:

الرواية فن نثري و»سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات

الشخصية»»[1]. والرواية الجزائرية كانت نشأتها الواضحة مع عبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب، حيث حاول من خلالها الكتابة بطريقة فنية تحترم البناء الشكلي والفني للرواية العالمية وكان ذلك عام 1971 التي عالج فيها قضية اجتماعية تتمثل فيما تعانيه المرأة وتمردها على القواعد والعادات والتحرر من القيود ،وقد تجلى التجريب أكثر في رواية الجازية والدراويش وهذا لا يعنى عدم وجود نص روائي قبل ذلك، فقد كتب أحمد رضا حوحو روايته غادة أم القرى سنة 1951 ، كما نجد رواية الحريق لبوجدرة سنة 1957إلا أن تلك الكتابات كانت تفتقر لشروط الكتابة في هذا الجنس، كما عد الطاهر وطار أيضا من أعمدة كتاب الرواية من خلال رواياته اللازوالزلزال والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي وغيرها من الروايات التي حاول فيها تجاوز السائد واستشراف المستقبل وتوظيف التراث بمختلف أشكاله في نصوصه السردية بغية الحفاظ عليه وقراءة الحاضر بثوب الماضي» فمع بداية الثمانينات، ونتيجة للتحولات الاجتماعية، والفكرية التي شهدها العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه أو آخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة «[1]، وهو ما جسده واسيني الأعرج أيضا في نصوصه ، حيث لم تستقر نصوصه على شكل واحد في الكتابة بل كان دائم التجريب والبحث عن آفاق تعبيرية تلاءم فكره وما يسعى إليه فاشتغل على اللغة وعلى البناء الشكلي، كما أعاد توظيف التراث، فكان من رواد التجريب في رواياته كرواية سيدة المقام ونوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري ورواية الليلة السابعة بعد الألف ... الخ، ومحمد مفلاح الذي اشتغل على التراث بمختلف أشكاله في نصوصه الروائية، كما اشتغلت أحلام مستغانمي على اللغة والجسد في رواياتها ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، الأسود يليق بك ..الخ ، ولا يمكن إغفال الجيل الجديد من كتاب الرواية وبشير مفتي محمد عبد القادر ، عبد الوهاب عيساوي هذا الجيل الذي جاءت أعماله مغايرة تماما للجيل الذي سبقه كجيل السبعينات ، إنه جيل لم يعايش فترة الاستقلال ولا الإيديولوجية الاشتراكية التي غدت الأعمال الروائية السابقة هو جيل قطيعة إذن مع الماضي ، قطيعة من الناحية الفكرية والجمالية والفنية.

2- مفهوم التجريب:

1-2-لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: في مادة جرب: «جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة:

إلى اليوم قد جربن كل التجارب ....

1- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد-بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2002، ص25.

ورجل مجرب: قد بلي ما عنده، ومجرب: قد عرف الأمور وجربها، فهو بالفتح، مضرس قد جربته الأمور وأحكمته، المجرب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده.»[1]

أما الزمخشري في أساس البلاغة فجاء:» رجل مجرب ومجرب: ذو تجارب، قد جرب وجرب «[2]

ومنه فالتجريب في اللغة يأخذ معنى مطلق في كل الأمور والعلوم ولم يختص لأمر معين.

2-2-اصطلاحا:

مصطلح التجريب أول ما ظهر في المجال العلمي و»أول من استخدم التجريب في الرواية، الروائي الفرنسي إميل زولا مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره وقد أصدر إميل زولا أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه الرواية التجريبية»[3].

والتجريب من مخلفات الحداثة التي تسعى للتمرد والتجديد والتغيير، فهو» أفق كتابه يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسر السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية

في الكتابة الروائية»[4]، وهذا يؤدي إلى عدم التوقف عند شكل ومضمون محدد بل تنفتح آفاق التجربة الروائية عند كل كاتب على حسب نظرته وتجربته التي عاشها والأفق الذي يستشرفه وبالتالي تعدد القراءات وفتح مجالات متعددة للتأويل. «فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تكشف بعد»[5].

و»الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر»[6]، فهي دائمة البحث عن أشكال جديدة ترفض الماضي وتستشرف المستقبل.

1 - محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، مادة: ورث، ج 15، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، د ت ط، ص15.

2 - أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ص129.

3 - شوقي بدر يوسف، غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص76-75.

4 - بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003، ص. 23

5- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، دط، 1999، ص19.

6- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص257.

3-ملامح التجريب في الرواية الجزائرية:

1-على مستوى البنية:

-بنية الزمن:

تعددت تقنيات الزمن في رواية مملكة للزيوان لصاحبها الصديق حاج أحمد، حيث كسر خطية الزمن الروائي من خلال المفارقة الزمنية المتمثلة في تقنيتي الاسترجاع والاستباق حيث استدعى فترة السبعينيات والثورة الزراعية التي قلبت البناء المجتمعي في المملكة وحررت الخدم وجعلتهم ملاك للأراضي بعدما كانوا(خماسين) لدى أسيادهم.

استرجع السارد تلك الأحداث في قوله :»...كما ضحت قبيلتنا بوالدي الذي كان غائبا في تجارته يومها، وقهر عمي حمو من لدن أعمامي الكبار، فأعطت للجنة سبختنا الكبيرة لـ أمبارك ولد بوجمعة، الذي كان بها خماسا، وذلك كله بهندسة متقنة من عمي الكبير الحاج قدور، غفر الله لنا وله»[1]، فتقنية الاسترجاع وضحت لنا أحداثا غيرت مجرى الواقع الاجتماعي وقلبت موازينه ، هو انتقال من مرحلة على مرحلة أخرى تكون فيها المجتمع بطريقة مغاير لما كان عليه، انتهى فيه زمن العبودية في المملكة وتغيرت من خلاله حياة الداعلي ابن الخماس وعائلته «أما أمبارك والد الداعلي وأمه قامو، فلم اعد أراهما في القصر، إلا كما يرى الزائر زائره، واستقلا عنا بصحبة ابنتهما الداعلي استقلالا تاما،وأصبح

أمبارك ملاكا لأرض استصلاحية، بعدما كان خماسا عندنا، وتحسن حاله بعد الثورة الزراعية خلال منتصف السبعينات»[2]

وقد طرح السارد الاستباق في بدايات الرواية ليكشف لنا مسبقا ومضات تشير لنا بذهاب الزيواني للطالب أيقش (الساحر) شأنه شأن بقية أهل القصر الذين لم يدخلوا المدارس ولم يتعلموا ليبين لنا أن ما رسخته العادات أقوى من الثقافة يقول«والحق يذكر إن الزيواني ظل التردد يركبه كثيرا في بداية أمره غير ما مرة، غير أن إلحاح الطالب أيقش عليه، في ضرورة زيارة المكان زمن القيلولة صيفا، سوف يمكنه من مراده »[3]

من خلال المفارقات الزمنية استطاع الروائي تعطيل تدفق الزمن وكسر النمط التقليدي المبني على التسلسل الزمني، فالتجريب هنا أحدث جمالية وقطع الرتابة في الحكي.

-بنية الشخصية: تعد الشخصية من المكونات الفنية المهمة في الرواية ، كما أنها عنصر محوري في كل سرد، تناولها الدارسون والنقاد وأسهبوا في تحديد مفهومها فمنهم من يعتبرها

1- الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، فيسترا للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص167.

2 - الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، ص26.

3 -مرجع نفسه، ص16.

«القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه»[1]، في حين» شك الشكلانيون بعكس الكلاسيكيين والرومنتيكيين، في مفهوم الشخصية، وأنكروا ضرورتها، ورفضوا التصور التقليدي الذي يربط بين الشخصية القصصية والشخصية الاجتماعية، ونظروا إليها على أنها كائن لغوي لاوجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول»[2]، وهذا ما تشكل في الرواية التجريبية حيث صارت الشخصية غير محددة، واعتبرت مسألة لسانية غير محددة الملامح.

ومن خلال رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة استطاع الروائي أن يبرز لنا الصراع النفسي الذي تعيشه شخصيته وجل النساء المقهورات في بيئتهن، فسبر لنا أغوار شخصيتها والحوار والصراع الداخلي الذي كانت تعيشه «مهما كانت محنة المرء فإن حرية الاختيار في النهاية تبقى بين الممتحن أي اختيار هذا الذي أنا حرة في تقريره؟ الانتحار؟ ربما يكون حلا جميلا. أضع حبلا في عنقي وأربطه بالسقف، لحظات ألم ثم ينتهي كل ألم. الانتحار فكرة جديرة بالاحترام»[3]، تلك هي الحالة المتأزمة التي تعيشها نفيسة وسط بيئة اجتماعية لا تعترف بالمرأة ككائن لديه حق في العيش والاختيار.

2-على مستوى التشكيل اللغوي:

اللغة أداة التعبير والتواصل، ولغة الخطاب الأدبي الحديث والمعاصر تتميز بمقومات وخصائص أسلوبية تخرجها عن النظام المألوف إلى الانزياح والتجاوز والرؤيا والتصوير، واللغة الشعرية هي «كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة «[4]، والخطاب الروائي مازج الشعر في تشكيله اللغوي وهذا ما نجده عند الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها الأسود يليق بك، حيث جاءت لغتها متدفقة فيها من التخييل والتصوير الفني ما يجذب القارئ ويشده، واشتغلت أحلام على جمال الصورة في نصها وخرجت عن المألوف كقولها «كما يأكل القط صغاره، وتأكل الثورة أبنائها يأكل الحب عشاقه، يلتهمهم وهم جالسون إلى مائدته العامرة، فما أولم لهم إلا ليفترسهم لسنوات، يضل العشاق حائرين في أسباب الفراق يتساءلون: من ترى دس لهم السم في تفاحة الحب، لحظة سعاتهم القصوى؟»[5] فعدم الملائمة الإسنادية والتصوير جعل من النص يخرج عن المألوف، فاللغة الشعرية في الرواية تحمل في طياتها مضامين فكرية ونفسية جسدتها أحلام في شخصيتها البطلة والأحداث التي عايشتها، تلك اللغة التي تشكل لذة النص وتوق المتلقي الدائم لها.

---

1 - جميلة قيسمون، الشخصية في القصة-مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2006، ص195.

2 - علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة صلاح الدين، ع:102، ص46.

3 - عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975، ص280.

4 - جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، د ت ط، ص24.

5 - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، دط، 2012، ص11.

وكانت اللغة العامية حاضرة في النص الروائي التجريبي من خلال الأمثال الشعبية التي « تعتبر صفوة الأقوال وعصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، وهو زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء »[1]، ورواية مملكة الزيوان لصاحبها حاج أحمد الصديق حفلت بالأمثال الشعبية والتي عبرت عن بساطة أهل منطقة توات ومستواهم الفكري ولهجتهم العامية التي فيها جمالية خاصة، فكثرا ما وردت أمثال تختصر الكثير من الكلام المختفي بين السطور كقول قائل:«الماء إيلا نكسر في الجنان ما ضاع» [2]، بمعنى الماء إذا ساح في البستان بقصد أو بغير قصد، ففي كل الأحوال، هو مفيد، وغير ضائع، والمقصود من خلال الرواية قطع الأراضي لن تضيع إذا كتبت باسم الزوجة أو الأخت تهربا من مصادرتها من طرف الدولة.

3-على مستوى المتغير السردي:

لقي النص التراثي حضورا في الرواية التجريبية كونه يعبر عن ثقافة المجتمع وفكره،فهو عصارة تجارب الأجداد، استلهمه الروائي الجزائري في نصه بطريقة مبتكرة فيها من الإبداع ما يجعلك لاتفرق بين النص الحاضر والغائب ، مما أعطى جمالية لتلك النصوص، والروائي واسيني الأعرج كان من بين الروائيين الذين استخدموا التراث الشعبي المتمثل في سيرة بني هلال في نصه الروائي نوار اللوز، حيث وظفها توظيفا يبتعد عن المحاكاة ، والتمسك بالهوية والتاريخ من خلال النصوص التراثية المحلية والعربية بدل توظيف التراث الغربي الذي لا يتفق مع معتقداتنا ولا ثقافتنا، فكانت شخصية صالح الزوفري كآخر سلالة من بني هلال الذي تغيرت شخصيته من مجاهد إلى مهرب .

وكان لزيارة الأضرحة والتبرك بها نصيب في رواية سيد الخراب لكمال قرقور، تعبيرا عن تلك الطقوس المتوارثة والتي يعتقد بها أصحابها أن أولئك الأولياء لهم قدرة خارقة على تغيير المصائر والأقدار، فالزواج والعقم والطلاق ... كلها أمور يلتجأ فيها لهم يقول السارد «يقال أن المرأة العزباء كانت تذهب للقبة لتتبرك وتمسح على وجهها بقطع القماش الأخضر وتدور، سبع دورات حول قبر الولي الصالح، بعد أن تلقي عليه السلام وتقبله وهي خاشعة، يرزقها زوجا صالحا بإذن الله ...»[3]، هي طقوس وعادات لاتزال سائرة في بعض المجتمعات مترسخة في أذهانهم نتيجة التفكير الساذج والبسيط ، وهي تعكس التخلف والمستوى الثقافي الضحل.

1 - ينظر: رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، الجزائر، دط، دت ط، ص05

2 - الصديق حاج أحمد، م س، ص167.

3 - كمال قرقور، رواية سيد الخراب، فيسيريا للنشر، الجزائر، دط، 2010، ص74.

خاتمة:

خلص هذا البحث غلى النتائج التالية:

- التجريب مصطلح انتقل من المجال العلمي للأدبي، ويعد مما أفرزته الحداثة الباحثة على التجديد والتمرد.

طرق مجال التجريب روائيون جزائريون كثر من الاستقلال إلى وقتنا الحالي، وكل حاول التجديد على حسب رؤيته الفكرية أو الثقافية فالأجيال تختلف وتختلف معها الأوضاع الاجتماعية والسياسية وكذا طريقة الإبداع.

شمل التجريب في النص الروائي الجزائري بنية الزمن من خلال كسر خطية الزمن من خلال المفارقات وغيرها فلم تعد الرواية التجريبية تعتمد الترتيب الزمني التقليدي.

بالنسبة للشخصية في الرواية التجريبية هي شخصية غير ثابتة ولا مستقرة شخصية تبحث عن الخلاص وتجلى ذلك في رواية ريح الجنوب، كما اعتمد فيها الحوار الداخلي الذي يترك القارئ يغوص في أعماق الشخصية.

التشكيل اللغوي في الرواية التجريبية اعتمد على اللغة الشعرية القائمة على التجاوز والتخطي وتجلى ذلك بصورة واضحة في روايات أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، كما كان للعامية حضور في جل الروايات الجزائرية الحديثة والمعاصرة، لأجل إضفاء واقعية أكثر على تلك النصوص، إضافة إلى التهجين اللغوي وتمازج اللغات.

كما حفل النص الروائي بالتراث بمختلف أشكاله، فاعتمدوا التراث الشعبي والتناص بطريقة إبداعية بعيدة عن المحاكاة مما فتح أفاق تعبيرية جديدة.

قائمة المصادر والمراجع:

1-عبد القادر بن سالم، مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد-بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2002.

2- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، مادة: ورث، ج 15، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، د ت ط،

3- أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، 1998.

4-شوقي بدر يوسف، غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.

5-بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003.

6-عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، دط، 1999.

7-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

8-الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، فيسترا للنشر، الجزائر، دط، 2013.

9- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة- مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2006.

10-علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة صلاح الدين، ع:102.

11- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، الجزائر، ط2، 1975.

12-جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، د ت ط.

13- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دارنوفل، بيروت، دط، 2012.

14- رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دارالحضارة، الجزائر، دط، دت ط.

15-كمال قرقور، رواية سيد الخراب، فيسيريا للنشر، الجزائر، دط، 2010.

«المنجز النّقدي الحداثي بين استراتجيات القراءة والمقاربات الإجرائية.»
قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض

أ. شهري محمّد

الملخص:

فمن خلال عملنا هذا، أردنا أن نقف على تلك المناهج النقدية، فتناولنا فيها إشكالية التحول في الفكر الغربي من السياق إلى النسق، فوقفنا بذلك على القراءتين السياقية والنسقية محاولين الكشف عن مفاهيمها وأسسها .

نظرا لاحتكاك العالم العربي عامة والمغربي خاصة بالعالم الغربي، أدى إلى تأثيروتأثر في الحقل الأدبي وذلك باستيراد المغاربة لنماذج غربية، ومحاولة تطبيقها ومقاربتها على الأدب العربي، فحاولنا أن نأخذ مقاربة المفكروالناقد الجزائري عبد الملك مرتاض نموذجا لبحثنا باعتباره أول المغاربة في هذه التجربة فجاء عملنا تحت عنوان المشار إليه أعلاه.

الكلمات المفتاحية : النسق ، السياق ، الرؤية ، مرتاض ، المنهج النقدي.

مقدمة:

نظرا لما شهدته ثقافة الغرب من صراعات أدبية وجدلا فكريا على الساحة النقدية، سببه الاختلاف والتناقض في المفاهيم والآراء. ظهرت اتجاهات ومناهج نقدية متعارضة، فكل منهج يشق طريقه يصنع ويغيرفي الوقت نفسه المسار النقدي، حيث ترك كل واحد بصماته بعد أن أتبث وجوده، فكل المناهج كانت مكملة لبعضها البعض، عاملة بتصحيح أخطاء المنهج الذي سبقه، قائمة بذلك على فلسفة هدم الأفكار.

أما الهدف الرئيسي لهذه الاتجاهات النقدية هو « كيفية معالجة الأدب «.فقد كانت البدايات النزعة السياقية هي المهيمنة وكانت السيادة للقراءة السياقية، ولكن سرعان ما عجزت وفشلت في تحقيق ذلك وجهت « بالنقد «، فنتج على أنقاضها فكرا مغايرا هوظهور المناهج النسقية أوبالأحرى القراءة النسقية. والتي حققت بذلك صدى كبيرفي الاتجاه النقدي هذا الأمر الذي شجع الخطاب النقدي العربي على تبني رؤيتها .

فمن خلال عملنا هذا، أردنا أن نقف على تلك المناهج النقدية، فتناولنا فيها إشكالية التحول في الفكر الغربي من السياق إلى النسق، فوقفنا بذلك على القراءتين السياقية والنسقية محاولين الكشف عن مفاهيمها وأسسها.

نظرا لاحتكاك العالم العربي عامة والمغربي خاصة بالعالم الغربي، أدى إلى تأثيروتأثر في الحقل الأدبي

وذلك باستيراد المغاربة لنماذج غربية، ومحاولة تطبيقها ومقاربتها على الأدب العربي، فحاولنا أن نأخذ مقاربة المفكر والناقد الجزائري عبد الملك مرتاض نموذجا لبحثنا باعتباره أول المغاربة في هذه التجربة فجاء عملنا تحت عنوان :

بين يدي مقاربات عبد الملك مرتاض النقدية :(رؤية في الانساق والسياق)

1- الانتقال من النقد التقليدي ومساورة النقد الجديد:

لقد ساور»عبد الملك مرتاض» ذلك الإحساس بعقم ذلك النقد التقليدي، الذي لا يعـدوا الشرح والتعليق والتصنيف والتجميع والتكديس وهو**(منهج تعليمي تراثي عقيم)** ولم يجـد جرحا في الإقرار بأن تلك المناهج التقليدية السائدة أنذاك كانت أداته التقليدية في بعـض مؤلفاته لأنها قائمة على أساس نصي ولكن: «تلك الجهود لا تقم على منهج علماني يتيح لها الاستمرار ومسايرة الزمن أو تحديه، وقل أن تلك الجهود التي أنفقت في زمانها ظلت قيمتها العلمية منحصرة في إطارها الزماني فإن جاورته إلى أكثر من ذلك فمن باب الانتفـاع بالمعرفة التاريخية والإلمام بالتراث وكان من أجل ذلك، لا مناص من قيام مناهج جديـدة يدرس النص الأدبي في ضوئها، وانطلاقا منها.»[1]

ومن هنا أحس بضرورة البحث عن النقد الجديد وتياراته المختلفة، ولاسيما أننا نلقي فـي قائمة مراجعه المؤلف «سيرج دوبير فوسكي» بهذا النقد الجديد؟ وفي متن كتاب **«النـص الأدبي من أين وإلى أين؟** « إحالات على «رونان بارث» و»جون بول سارتر» و»يـوري لوتمان» و»جيرار جينات» و»جون كوهن» و»اندريه أكون» و»كلود ليفي ستـراوس» و»وتيزيفيتان تودوروف»، وكذلك الإشارة إلى الإرهاصات الأولى لاصطناع النقد الجديـد ومن ضمنه المنهج البنيوي وبالخاصة «دراسات في نقد الشعر لإلياس خوري».و «البنيـة القصصية في رسالة الغفران لحسين الـواد» و «الأسلوبية والأسلوب «لعبد السـلام المسدي».هذا في الوقت الذي «كانت عناية الدارسين الغربيين تفتأ تتكثف وتتوسع: فنراها تتبارى سُبر أغوار النص الأدبي وتتنافس في فلسفة مفاهيمه وتعميق تعريفاته واختصـار الفروق التقليدية» [2] ، وأما بعد كل ذلك بدأ التحول الملحوظ يأخذ طريقه بعزم ووعي إلى خطابه النقدي: فهو لم يأتي إلى هذا النقد الجديد عاريا من كل معرفة بالتراث بل العكس كان حظ التراث أوفر في دراسته.

2- نقد القراءات السياقية:

من الطبيعي أن يمتد «عبد الملك مرتاض» القراء السياقية بعد اضهاره لعقم النقـد التقليدي وبعد انصراف تلك القراءات عن النص الأدبي والكشف عن مجاهيله وكنـوزه واختراق حجبه واستكناه مكامينه «ولعل أسوء مسوء عنايتهم بالنص الأدبي والتنكب عـن سبيله، واهتمامهم عوضا عن ذلك بالدراسات التقليدية التي تعني بالمؤلف وبيئته وزمانه، ثم الظروف السياسية

1 - عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983 .ص 3 .

2 - المرجع نفسه ص 4.3.

والاقتصادية والثقافية المؤثرة في فنه أكثر مما تعنى بالنص الأدبي الذي أفرزه في لحظة الحزم أي في لحظة التفريغ الفني للعالم الخارجي ما نراه من هدر للوقت في سبيل شرح نصوص أدبية دون التعمق في تحليلها ونفض ما فيها من ثمار.»[1]

لم يتشيع «عبد الملك مرتاض» بالمنهج الاجتماعي ولم يتحمس للنقد النفسي باستثناء اهتمامه بالجانب التاريخي والفني، لهذا يمكن فهم تلك المقولة التي صدرنا بها الحديث عنه كما أن ذلك أتاح له فسحة كبيرة في نقد القراءات السياقية وإظهار مثالبها من منطلق الإلمام الواسع بالتراث والتعلق بالحداثة النابعة من التراث العربي الحداثي، التي تعتقد بأن كثيرا من المناهج النقدية الحديثة نلفي لها جذورا وأصولا أو على الأقل الإشارات وارهاسات في الفكر النقدي العربي القديم، يواخذ عبد الملك مرتاض النقد الاجتماعي من زاوية أنه يهمل النص والبحث في مجاهيله وكنوزه وينصرف إلى الاهتمام بعلاقة النص بالمجتمع وما يمكن أن يحمله من صراعات طبقية واختلافات حول توزيع المنافع وتقسيمها.

« أنه لا يُعنى بالنص إلا على أساس ما يجوز أن يكون فيه من إيديولوجية كاملة أو بارزة أي على إيديولوجية الجماعة التي نشأ فيها، أو نشا لها، باعتبار أن الأديب ليس إلا وسيطا اجتماعيا ليس من حقه الخروج عن هوى مجتمعه ليس إلا».[2]

وهذا التصور يندرج ضمن سلبيات القراءة السياقية حتى وإن كانت كتابات «لوكاتش» و«جولدمان» و«باختين» أرادت أن تعطي نفسا جديدا للنقد الاجتماعي إلا أنها لم تخرج عن إطار النظرية الاجتماعية العامة، أما النقد النفسي فهو الآخر لا يتخذ النص الأدبي حقلا

لدراسته وإنما يتخذه مطية للبحث عن نفسية الكاتب والكشف عن نزواته ورغباته وعقده والدوافع الكامنة وراء إبداعه وهو مسلك يتجنب الطريق إلى أدبية النص ونسقه.

ومن هذا الإحساس يعجز مقولة السياق في مقاربة النص الأدبي، رفض «عبد الملك مرتاض» متصوراتها سواء أتعلق الأمر بالنقد التقليدي **التيني** أم المذاهب النقدية الأخرى التي: «لهجت بألوان أخرى من الفكر، ودرجت على مدارس مختلفة من الرأي، وذهبت في ذلك مذاهب ملتوية من الرؤية، فالواقعية الاشتراكية تمجيد للمضمون وحرص عليه، وعناية شديدة به...والنزعة النفسية لا تعني بالنص الأدبي إلا لكي تخضع كل شيء فيه للنظرية الفرويدية الجنسية، أو نظرية تعليل السلوك الخارجي بالدوافع الباطنية لهذا السلوك...فكان لا مناص من نشوء مذهب نقدي يحاول إنقاذ الموقف بإقامة النقد على أسس من النص وعلى أصول البنية اللغوية».[3] وفي هذا النص يبرز دعوة «عبد الملك مرتاض» إلى رفض نقد تقليدي لنظرية الأدب والدعوة إلى الانتقال ومساورة النقد الجديد بحيث يرفض النقد الجديد أن يكون النص منتميا إلى مؤلفه بأي وجه، فليس

1 - عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص4 .

2 - عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة«أين ليلاي؟» لمحمد العيد، د.م.ج 1992 ص 19

3 - أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 164.163.

الكاتب، بالقياس إلى هذا النقـد، ذا وجود في سلم التصنيف التاريخي، أو الواقعي على الإطلاق، كما أن النص نفسه محــرم عليه الانتماء إلى مجتمعه الذي كتب فيه، أو كتبت له، فالكاتب كما يزعم «موريس بلانشـو» ينتمي إلى لغة لا أحد يتحدثها،وهو لا يتوجه إلى الخطاب إلى أي أحد.

عادا إياه في(L autononie de littéraire) إن النقد الجديد:»يؤكد استقلال الأدبي تاريخيته خالصا، وليس في العلاقة العمودية التي يباشرها عمل أدبي ما مع مؤلفه، أو مع زمنه، أي مع المجتمع الذي نشأ فيه.»[1]

والحق أن كثيرا من أفكار الحداثة النقدية، تدرين لجهود الشكلانية الروسي فهذه الحركة هي التي شاءت أن تحلل الإبداع الأدبي في نفسه، في بناه الخالصة له، وليس بمرجعيتــه على شأن «سيكولوجي»، أو سير ذاتي، أو اجتماعي،أو سوى ذلك.»[2]

وواضح أن وراء الكفران بالمؤلف بإنكار انتماء نصه إليه، من أسبابه أن النقد الجديد يرى النص مجرد شيء لا صلة له بسواه.

فالكاتب (المؤلف) هو مجرد معالج رمزي، أو ضمني لا مرجعية يرجع إليها مــن الظواهر والمظاهر الاجتماعي أو السياسية أو غيرها، «فكأن النص ينشأ نفسه بنفسه، فهو لا يحيل إذن إلا على نفسه، على لغته خصوصا، فالمؤلف يوجد إلا ضمنيا لهذا النـص،...ولا المجتمع بكل مكوناته المختلفة يستطيع أن يؤثر فيه ويتأثر بما فيه، بل هو منغلق على نفسه رافض العالم من حوله.»[3]

ولذلك يذهب النقد الجديد الذي ينقم من النقد التقليدي عدم قراءته للنصـوص «التهديمية» التي كتبت منذ زمن كنصوص مالارمي، وبودلير، وفاليري، وانغلاقه وفي وجه علوم اللغة والمعنى، وهما علمان تتكون منهما اللسانيات والتحليل النفسي معا: يذهب بإرادته إلى ابعد الحدود من أجل معالجة النص الأدبي بما هو مجرد شيء، أي محاول مرجعته نحو داخـل نفسه.

ويبدوا أن من بين العوامل التي حملت النقاد الحداثيين على ذهاب هذا المذهب،بالإضافة إلى الفلسفة القائمة على نهاية التاريخ، وموت الإنسان هو قياسهم النص المكتوب علـى النص المروي، فقد نادى «كلود ليفي ستراوس» بضرورة معالجة النص على أنه مجـرد أسطورة، والأسطورة لا تملك مؤلفا معروفا، ولكنها في العادة مجهولة المؤلف كما يـرى ستراوس أن الأسطورة ليس لها باث تاريخي. ومن هذا الموقف يرفض النقد الجديـد أن» يأخذ بتلابيب النص إلى حقيقة الأولى، بل لا يعالجه إلا في جوانبيته « فيعزو النص إلـى باثه، أي إلى مؤلفه.

نفهم مما تقدم أن الدكتور «**عبد الملك مرتاض**» لم يتحمس أو يتشيع «للمناهج النقديـة السياقية»، خاصة النقد النفساني وعلى أساس هذا المنطق لا نجد في الخطاب النقـدي الجزائري

1 - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دارهومة للطباع والنشر والتوزيع، الجزائر،ط 2007 .

2 - المرجع السابق ص 114

3 - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي ص 118 .



موقع في الدراسات النفسانية وذلك راجع إلى قلة رصيد نقادها، من مفاهيـم سيكولوجية ضف إلى ذلك الجامعة الجزائرية (معقل الرئيس للممارسة النقدية) لم تعتمـد مقياس علم النفس الأدبي إلا في وقت متأخر، إضافة إلى أن صلة نقادها بالنقد النفسانـي والاجتماعي قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية يأتي «عبد الملك مرتاض» من ألد أعداء القراءة النقدية السياقية التي وصفها بالمريضة، المتسلطة، وبهذا فقد دعا «عبد الملك مرتاض» إلى رفضه لمناهج نقد تقليدي ودعوة إلى مساورة النقد الجديـد الذي انصب اهتمامه بالجانب الفني وفي مقدمة ذلك المنهج البنيوي.

3- موقف عبد الملك مرتاض من البنيوية:

لم يتحمس الكثير من النقاد العرب المعاصرين للبنيوية، لكونها أشبه ما تكون بالموضة أو الصرعة، أما «**عبد الملك مرتاض**» فيقر بأهمية المنهج البنيوي في الدراسات النقديـة الحداثية غير أنه يسجل غلبة الإعجاب والانبهار على الذين يصطنعون البنيوية منهجا فـي ممارستهم النقدية، وما يرافق ذلك من شطط في نحت المصطلحات الغربية، والترويج لها بعجب لا يخلو من كبرياء وتعالم وعلى الرغم أن «هذا النوع من الدراسات مفيد ما في ذلك شك إذا كان الذي يصطنعه متمثلا له تمثيلا دقيقا، لكن لسوء الحظ أن أغلب الـذي يصطنعونه لا يتمثلونه بما يلزم، إنما هم منبهرون مستعجلون للوصول إلى مجموعة مـن النتائج، ولذلك فهم يطبقونه تطبيقا حرفيا، وسواء أكان الأمر يتعلق بنص قديم أم حديث»[1]

وبما أن «عبد الملك مرتاض» حريص على ضرورة إرساء منهج عربي، وولوج النـص الأدبي بمقاربة تحمل في طياتها ذوقا عربيا ينبغي التعرف إلى أصول المناهج النقدية الوافدة غلى ثقافتها، ثم استيعابها، والسعي إلى تكيفها حتى تنظم في سياق هذا المنهج النقـدي العربي.

لا ينكر»عبد الملك مرتاض» هذه المناهج، ومنها على الخوص النسقية التي كان لهـا الفضل في تخليص النقد العربي المعاصر من هيمنة المناهج السياقية التي حنت أنما جناية على جمالية النص الأدبي.

فالبنيوية: « لم تنشأ إلا على أنقاض واقع نقدي مهترىء قاصر الرؤية، رتيب المنهـج مزعج الأحكام، غير بريء الموقف، غير حيادي السلوك، غير منصف في الاستنتاج، قائم على تقفي سقطات المؤلف والكيل...له ولعل أقصى ما بلغه النقد التقليدي من رقي هـذه النظرية الثلاثية التأثير، الاستعمارية الهوى، غير العلمية النزعة (ولو أنها في سر بالـها الظاهرة تكاد تخدع بما توحيه من علمانية في تركيبها) التي كان روج لها «تين»،والمتمثلة في تأثير العرق، وتأثير الوسط، وتأثير الزمن في الإبداع»[2]. إن قبول البنيوية في الثقافة النقدية العربية يتأتى هنا من عجز القراءات السياقية في فتح مسالك جديدة لتحليل النـص الأدبي.

1 - أحمد يوسف، القراءة النسقية ص 523 .

2 - المرجع السابق ص 524 .

لقد أشرنا بأن «عبد الملك مرتاض» لا يغفل أهمية هذا المنهج، ولا ينكر نتائجه المحمودة ولكن بالمقابل يرى «عبد الملك مرتاض» بأن إقبال النقد المغربي على المنهج النفسي؛ والبنيوية يفضي في نظره(نزعة عبثية)، كان هذا موقف النقاد المعاصرين الذي كانوا يرون في البنيوية مجرد شعار وموضة وصرعة وعبثية، ولكنهم لم يكونوا على رأي واحد في الدراسات النقدية، «فعبد الملك مرتاض» أقر بفائدتها لكن ليس إلى درجة المبالغة.

فالمنهج البنيوي- حسب عبد الملك مرتاض- وبما أوتى من أدوات لسانية وصوتية جاء طلبا للحياد في القراءة، وهو ما كانت تنشده البنيوية بنزعتها الوضعي والموضوعية وأيتها في ذلك الدخول إلى النص الأدبي بأفكار غير مسبقة، تجنبا للإسقاطات الذاتية على معاينته ودلالته، وتجنبه الإحالات الخارجية «فالمنهج البنيوي، في دراسة نص أدبي ما لا يتسلح إلا بالدخول إلى هذا النص دخولا محايدا، ثم بالثقافة العصرية الحية منها علم النفس اللغوي واللسانيات، الصوتيات بالإضافة إلى المعارف التقليدية التي كعلم البلاغة مثلا»[1].

إن الوعي النقدي أصبح معرفة علمية ليست متروكة إلى الانفعالات والحدوس، كما لا غرو أن يكون للسانيات دور كبير في الخطاب النقدي المعاصر، وتصبح مرجعية ضرورية لكل المشتغلين في الحقل الفلسفي والنقدي، وذلك من منطلق أن النص الأدبي كائن لغوي.

إن الذي أغرى المنهج البنيوي بالدعوة إلى انتهاج القراءة المحايدة ما قدمته اللسانيات على الصعيدين النظري والإجرائي على وجه الخصوص، وبات تحليل الخطاب الأدبي تحليلا لسانيا بنيويا، لا يخضع لأي معيار ذاتي، أو خارجي، وإنما يحتكم إلى ما يتجلى على صعيد البنية، ويتوسل في التحليل إلى مستويات الآتية: الصوتي- الصرفية (المورفولوجية)- التركيبية المعجمية - والدلالية- (البلاغية)، وهي مستويات يمكن ملاحظتها واستنباط أحكامها.

يرى الدكتور **«عبد الملك مرتاض»** في البنيوي منهجا وليس مذهبا نقديا، ولا حركة فكرية ذلك لاشتمالها على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم ككل، حين وجهوا البنيويين كل اهتمامهم نحو إبراز المفهومات والمعتقدات الفلسفية التي كانت قائمة في تلك الفترة، من خلال ذلك كشف «عبد الملك مرتاض» عن بعض أفكارهم ومعتقداتهم فهو يرى:»البنيوية أفادت من تجارب المدارس النقدية الكبرى السابقة، وخصوصا الماركسية والوجودية، وقبل ذلك الشكلانية الروسية...على الرغم من أنها تحاول إيهام الناس بأنها ترفض التاريخ لتضرب بذلك النظرية التاريخية المادية»[2] وبهذا لم تستطع البنيوية التجرد كليا من نزعتها التاريخية.وخاصة وقد كنا ألفينا بعض المفكرين الغربيين، وخصوصا «لوسيان جولدمان» حاول المزاوجة بين النزعتين البنيوية والاجتماعية بتحويلها إلى تركيبية منهجية، بل معرفية أيضا جديدة هي»البنيوية التكوينية» وكأنه إنما رمى من وراء ذلك إلى انقاد البنيوية (ونحن لا نقول «البنيوية» لأنها محض لحن...) والنزعة الاجتماعية

1- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 54 .

2- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي «معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدوق» ص 6.

معا، ذلك «بأن البنيوية وحدها من حيث هي نزعة شكلانية خالصة تعتدي هشة فجة، بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعاليته الإنسانية وتأثيره الجمالي، وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ»[1]

ولا يقال إلا نحو ذلك في المنهج الاجتماعي التقليدي الذي كان يصر على عد المضمون هو أساس الإبداع، وهو العلة في إيجاده، وهو الذريعة في كتابته، إذ لا شيء أخطل رأيا من هذا الاتجاه الذي ينفي عن الأدب جماليته، ويخرج به نحو الإيديولوجية المقيتة.

«وقد رأينا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولاها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة المركبة بين المستويات الفنية واللغوية، وكل ما فيها من سمات لفظية ومركبات لسانية، وعناصر إيديولوجية، جمالية، ونفسية جميعا».[2]

والحق أن هذه الأدوات الإجرائية الجديدة التي تطالعنا بها كل يوم العلوم الإنسانية لا ينبغي أن تتأثر بالتفرد ولا تستأثر بالتفرد ولا تستبد بالتربع على عرش المنهجية الصارمة التي لا تبقى ولا تذر، حيث يجب أن تكون تلك الأدوات مطورة لرؤيتنا إلى النص، ومكملة للنقائص التي ظلت تعتور مساعي المحللين والمؤولين، ابتغاء الاقتراب بتلك المساعي إلى نحو الكمال الذي يظل بعيدا المنال على كل حال، إذ أن معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض، وقائم بعضها على بعض آخر، إذ لا البنيوية، ولا نزعة علم النفس التي تتطاول على تحليل النص الأدبي على مرضى النفوس قادرة إحداهن على أن تزعم أنها ناشئة من العدم وأن إجراءاتها المنهجية وخلفياتها المعرفية ومصطلحاتها المجسدة لمفاهيمها الجديدة.

ولكن هذه المزاوجة التي اقترحها الدكتور «**عبد الملك مرتاض**» لم تجد نفعا، خاصة وأنه يعي أن المنهج البنيوي يلغي هذه المزاوجة وبالخصوص عند رفضه للمؤلف أو بالأحرى عدم انتماء الكتابة الأدبية إلى كاتبها أو مبدعها، وهي المسألة التي قد تكون قامت في أساسها على رأي الشاعر والناقد الفرنسي «فاليري» الذي قرر:»إن كل إبداع أولي له أن يكون أي شيء إلا أن يغزى إلى مؤلفه»[3] ثم لم يفتأ أن تابعه إلى ذلك طائفة من المفكرين والمنظرين الحداثين في فرنسا وربما يكون من بينهم «رولان بارث» عندما مضى في تجسيد هذا الاتجاه البنيوي الرافض للإنسان والتاريخ.

وذلك على الرغم مما كان صرح به: «البنيوية لا ترفض التاريخ، ولكنها تود أن تخضعه لقوانين البنية وتؤوله انطلاقا من انعدام التوازن الداخلي الذي يجب أن يقضي إلى التغيير «وهذا يعني أن البنيوية فشلت في تهديم القيم الإنسانية، ومنها التاريخ، أما فاليري فكان يدعوا النقاد إلى أن يقلعوا عن العناية الشديدة بتاريخ الكاتب وسيرة حياته وعرقه إلى ما كان يعي به النقد التقليدي، خصوصا في الصورة التي رسمها له «هيبوليت تين» وإذن فإنما جاءت أفكار «فاليري» لمحاولة

1 - عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار غ. للنشر والتوزيع ص 113

2 - المرجع نفسه ص 112 .

3 - عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 217 .



تهديم ما كانت جاءت به مدرسة «تين» الاجتماعية حين كانت تشغل بالمؤلف والمجتمع التي ينتمي إليه، والتاريخ الذي يعيش له...أكثر من أي شيء آخر فيما كانت تزعم للناس أنه «نقد» فجاء البنيويون فكان ردهم عنيفا، فبالغوا وغالوا في مذهبهم برفضهم للمؤلف فأجمعوا أمرهم على أن لا يكون للكتابة مرجعية فكأن الكتابة تندرج ضمن النسق، لا ضمن السياق.

وقد ذهب «جيرارجينات» حين عبر في مقالة عنوانها **«البنيوية والنقد الأدبي»** :»أن الشيء الأدبي لا يمكن أن يوجد إلا بواسطة نفسه، وفي المقابل ذلك فإنه لا يرتبط إلا بنفسه أيضا.»[1]

إذن اللغة هي وحدها الإبداع بلا منازع أي بقتل المبدع فلا شيء إذن يوجد خارج اللغة:لا معاني، لا مؤلف، لا مجتمع ولا تاريخ.

ويضاف إلى كل ذلك.أن الدكتور»عبد الملك مرتاض»في الحقيقة من أوائل من خاض البحث في هذه المسألة وذلك لدى تدبيج كتابة النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟ يومئذ تعصب فيه لدى حديث عهده بالحداثة الغربية لموقف الحداثين من هذه الإشكالية ودافع عنه.

ذلك وأنه يشير بحياد ما استطاع بذلك بأنه لا يريد أن يكون هنا:لا حداثيين بمعنى المتعصب، ولا تقليديين بالمعنى المتخلف، يحاول أن يحتكم إلى المنطق والعقل.ولا شيء أمثل منهما لدى الجدال.

اعتراضه على مقولة «موت المؤلف»:

إذا كانت الحضارة الغربية قد نادت «بموت المؤلف» ويقيمونها على فلسفة إلغاء إنسان واستبدلته بالبنية، فإن حضور الإنسان في التراث العربي أكثر قوة منه في النزعات الإنسانية الغربية، ولا سيما صلته العميقة بالأبحاث الروحية التي تمجد الإعلاء من مركز الإنسان في الوجود؛ فإن **«عبد الملك مرتاض»** يبدي نظرة معتدلة لإشكال انتماء النص إلى المؤلف فبالقدر الذي نلفيه متبرما من مخلفات القراءات السياقية التي أثقلت كاهل النص ومحتجا على تحويل النص إلى مجرد وثائق باردة بينها وبين الإبداع.

فهو يدعوا إلى الاهتمام بالإبداع، ويحرص على استقلاليته وذلك بقوله: «فقد ندرس النص ونكتب عنه نقدا نضيء به قراءته، وتبرز فيه كوامنه، ونكشف عنه نظام بنيته السطحية والداخلية التي تنتظمه، وفي هذا السلوك عناية خالصة بالإبداع وحده، ولا أحد له الحق في أن يدين عملنا هذا، ويطالبنا بالطوائل بالرجوع إلى التاريخ وعلم النفس، وعلم الوراثة الأنثروبولوجيا من أجل تأويل هذا العمل الأدبي، أو تحليله وتشريحه، بالرغم من اعترافنا بتداخل العلوم، وبضرورة استعانة النقد ببعض العلوم الأخرى من أجل توصل إلى حقيقة الكشف عن النص الأدب.»[2] ولكن لا يذهب مذهب القائلين بموت المؤلف، وإن كان متفهما للمرجعية التي تستند

1 - عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 278 .

2 - أحمد يوسف، القراءة النسقية ص 187 .

عليها هذه الدعوة «فالمبدع سيد إبداعه وصاحبه لا ينازعه فيه مجتمع ولا زمان ولا بشر»[1] على الرغم من إيمانها بفكرة التناص. وإذن لم تسحر أدبيات النقد الجديد والثورة البنيوية عقل «عبد الملك مرتاض» ليجاري هذه الموجة أو تلك.

يدرك **«عبد الملك مرتاض»** بأن خطاب الحداثة الغربية أمعن في قتل المؤلف بدءا من «فاليري» و «رونان بارث» و «تودوروف» وغيرهم، واستبدلوه بالقارئ، وذلك نتيجـة لرفضهم لمقولة التاريخ «إن النقد البنيوي جاء إلى كثير من الأسس والقيم التي كانت سائدة فاجتهد في أن يقوضها، فلما لم يستطع ذلك عمد إلى التعلق بقيم جديدة تنهض عليه أصوله منها: تطليق التاريخية، ورفض سيادتها الفكرية، ورفض تاريخ الإبداع والمصـادر والجذور، وكل المؤثرات الأخرى.»[2]

ولم يكن ذلك سوى رفضه لهيمنة القراءات السياقية من بعض الوجوه، ففي نظره قتله هو الوجه الآخر لتقتل المؤرخ، ومعه موت وقتل التاريخ الحضاري للإنسانية كلها.

لم تسحر «عبد الملك مرتاض» الكتابات الحداثية «لبارث» وغيره، بل كان يحـاول أن يناقشها الند للند، لا مناقشة مغلوب لمغلوب وعلى الرغم من ذلك كان يتبنى مقولة «مـوت المؤلف» في ممارسته الإجرائية للنص الشعري الحداثي فإذا أتى إلى قراءة «أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح «سواء في قراءة الأولى « بنية الخطاب الشعري «أو في الثانية «شعرية القصيدة – قصيدة القراءة- «تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية» لم نلف لديه أي وقفة على حياة عبد «العزيز المقالح».

وعلى أي حال فإن قول بموت السلطان الفرد في المجتمع، ولا سيما في المجتمعـات الغربية المتطورة ثقافيا وتكنولوجيا في رأي «عبد الملك مرتاض» هو قول لا معنى له.وهي سيرة كانت الشيوعية حاولت تحقيقها، وذلك بإلغاء مكانة الفرد وتأثيره، وتعويـض دور الجماعة، غير أنها فشلت في ذلك فشلا ذريعا...وأن القول بموت التاريخ أو نهايتـه واضمحلال العلاقات بين الناس في المجتمع بما فيها من تأثير وتأثر، وفعل وتفاعل:هو أمر غير مقبول، لأنه غير مؤسس على علم، ولكنه مجرد شطحة من شطحات العبثية الغربيـة فالنص والمؤلف لا يفترقان لا مؤلف يقتل النص ويحرمه حق الوجود والحياة، ولا النـص يتطاول على ناجله فيزعم أنه قادر على قتله.

فيرى «عبد الملك مرتاض» أن : «فكما أن النص مؤلف من الدال والمدلول (الـدوال والمدلولات في حقيقة الأمر) : حال كونهما مندمجين متعانقين حالا إحداهما في صنوة، فإننا أيضا حين نقرأ نصا من النصوص الأدبية لا نستطيع أن نفصله عن المؤلف الذي ألفـه النص هو الناص حالاّ فيه، جاثما عليه، والكتابة هي الكاتب قابعا بين كلماتها حيـن تضحكك وحين تبكيك، وحين تمتعك أو حين تؤذيك، فموت المؤلف لا يعني إلا نهايـة الإبداع. أي موت الإنسان نفسه.»[3]

1 - عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي ص 116 .
2 - أحمد يوسف، القراءة النسقية ص 188
3 - عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة ص 109 .

ومن هذا المنطلق طرح «عبد الملك مرتاض» فكرة أساسية جعلها محورا لمنهجه وأساسا في دراسة النص الأدبي وهي :

البنية وثائية الشكل والمضمون :

يطرح «**عبد الملك مرتاض**» مصطلح الفكرة والبنية بديلا لثنائية الشكل والمضمون لأنه يعي بأن المنهج البنيوي يلغي هذه الثنائية، ولا يلتفت إليها في أثناء دراسة النص الأدبي وعلى الرغم من هذا الوعي إلا أن النقد المعاصر لم يستطيع التخلص من اصطناع هذه الثنائية في معجمه النقدي .

لقد أبدى «عبد الملك مرتاض» تحفظه حيال هذه الثنائية عندما وضعها بين قوسين في قوله :» إن لغة الكتابة الفنية (أي لغة العمل الفني مطلقا) فبنسبة للنتاج الفني من حيث هو ليست بأي وجه شكلا : وذلك إذا ما أدخلنا في هذا المفهوم تقديم شيء ما من الخارج بالقياس إلى المعلومة التي يشخصها المضمون : أن لغة التبليغ في أي نص فني بحكم جوهرها إنما هي عبارة عن نموذج فني معين للعالم، وحوّل هذا المعنى فإنها تتعلق بكل بنياتها، بالمضمون وتحمل معلومة في طياتها.»[1]

إن نص «لوتمان» لم يرفع الغموض عن العلاقة التي تربط البنية بالفكرة من جهة، والبنية بثنائية الشكل والمضمون من جهة أخرى،ففي الوقت الذي يصف فيه (الشكل والمضمون) بالخرافة، لأن الدرس الأدبي اهتدى إلى الدال والمدلول الذي وضعته بين أيديه اللسانيات الحديثة.

إلا أننا نلفيه يقر بإمكانية :» الانطلاق من المضمون إلى الشكل كما يمكن الانطلاق من الشكل إلى المضمون، دون أن تحتل نظام النص الأدبي ما نجحنا في إذابة الفارق المصطنع الذي أقامته المدرسة التقليدية بينهما إذ نلفي كذا من المسعيين الاثنين يشرأب إلى إضافة العلاقات وتوضيحها بين هذا المضمون وذلك الشكل.»[2] وهذا يؤكدان أن ثنائية (الشكل والمضمون) لا تقل أهمية عن ثنائية الذاتية والموضوعية في تاريخ فلسفة الجمال بعامة وتاريخ النقد بخاصة.

إن حدو «**عبد الملك مرتاض**» إلى حصر القراءة النسقية في المقاربات البنيوية ليس تبنيا لهذا المنهج، أو دفاعا عنه، أو تسفيها لغيره من المناهج النقدية الأخرى، بل أنه يعتقد:

أولا : أنه ليس هناك مجالات معرفية محدودة صالحة للبحث دون غيرها بحجة أن الزمن طواها ومضى عليها حين من الدهر، أصبحت فيه عديمة النفع.

وثانيا :لأن البنيوية قد أثارت نقاشا طويلا في الخطاب النقدي العربي، أكثر مما أثارته تيارات فكرية ومناهج نقدية أخرى، وخلفت تراكمات نقدية تضاهي تلك التراكمات التي نلفيها في المناهج النقدية السياقية، فخلفت بذلك صداما فكريا داخل الوعي النقدي السياقي والوعي النقدي النسقي على حد سواء.

---

1 - عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 25 .

2 - عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991 ،ص 35 .

ثالثا : لأن اختيار نتائج القراءة النسقية في مجال مقاربة النص الشعري الحداثي، لا يمكن طلبه من جهة حجم المادة، إلا في المقاربات البنيوية. قياسا إلى السيميائيات والتأويليات التي مازالت تشق خطاها في أدبيات الخطاب النقدي العربي عامة وفي كتابات المغاربة النقدية خاصة. ببطء واحتشام كبيرين.

وفي الواقع أن «عبد الملك مرتاض» استخدم البنيوية في أوقات معينة. واستخدامه لها هو استخدام انتقائي، أي استخدم بعض أدواتها ورفض أدوات أخرى منها « مقولة مـوت المؤلف» مثلما استخدم بعض أدوات السيميائية وبعض أدوات التفكيكية (التشريحيـة) وغيرها من الأدوات الأخرى.[1]

ومما توصلنا إليه ختاما وتتويجا لنتائج البحث الآتي من المحددات:

- أنّ «**عبد الملك مرتاض** «استطاع المزاوجة بين المنهجين:(السيميائي والتفكيكي) **حيث** لم يتخذ «عبد الملك مرتاض» مصطلح التفكيك عنوانا واكتفى بتقليد جل الدراسات العربية في جمعة بين الدراسات التفكيكية والسيميائية مثلما هو الحال في كتابة»دراسة سيميائيـة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي «لمحمد العيد آل خليفة و «تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدوق» «دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد «صادر عام 1989 الواد في قصص ألف ليلة وليلة كما قد ألف عبد الملك مرتاض كتابا بعنوان»بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة «أشجان يمانية» استعمل هذا الكتاب بتمهيد حول نظرية الشعر عند الجاحظ ثم تطرق في فصله الثاني لدراسة الصورة الشعرية وعالج فـي فصل الثالث الحيز الأدبي وفي الرابع الزمن أما فصله الخامس فكان مخصصا لدراســة الصوت والإيقاع في قصيدة المقالح، مقفيا هذا الكتاب بدراسة المعجم الفني للقصيدة.[2]

وقد زاوج «**عبد الملك مرتاض**» بين السيميائية والتفكيك في المقاربة لنص»زقاق المدوق» لنجيب محفوظ حيث تساءل في هذه الدراسة عن»التحليل الروائي (...) بأي منهج»[3] هذا وإن دل على شيء إنما يدل على حيرة الناقد من هذه الفوضى النقد منهجيته في رحلتهـا وترحلها. - ولعل هذه التساؤلات الحائرة التي جعلت «**عبد الملك مرتاض**» يسارع إلى تخطي مثل هذه الإشكالات محاولا استحداث منهج مركب يمكنه من مقاربة مثل هذه النصوص، وقـد تمحورت معالجته الإجرائية لرواية «زقاق المدوق» في قسمين بارزين تناول في القسـم الأول، البنى السردية في زقاق المدوق على ثلاث فصول، درس في الفصل الأول:البنيـة الطبقية القهرية وفي الفصل الثاني :درس البنية المعتقدانية فيما تعرض إلى البنية الشبقية في الفصل الثالث وهذا وقد خصص القسم الثاني للتقنيات السردية التي تمت بها الروايــة وتفرعت على هذا القسم أربع فصول، درس في

1 - عبد الملك مرتاض، دراسة تفكيكية سيميائية لقصيدة أين ليلاي؟ ص 14.

2 - ينظر: عبد الملك مرتاض: مقدمة بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ص 50 .

3 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ص 3.

الفصل الأول بناء الشخصيات الروائيــة ووظائفها في الرواية، ودرس في الفصل الثاني تقنيات السرد في زقاق المدوق، وخصص الفصل الثالث لدراسة الزمان في الرواية. وقد قفى هذا القسم بفصل رابع تعرض فيه إلى خصائص الخطاب السردي لهذا النص الروائي.[1]

إذا كانت التفكيكية قد لقيت رواجا عند «عبد الملك مرتاض» فإننا نعترف بفضل التأسيس لهذا الاتجاه النقدي وفضل إرساله في حركتنا النقدية المعاصرة، بيد أن هــذه الإجراءات النقدية لقيت ضربات عنيفة من كثير من النقاد.وقد تركزت هذه الهجمات على مشكلة التضافر بين **التفكيك والسيمياء** في دراسات «عبد الملك مرتاض»، حيث عمد إلى التركيب بين مختلف المناهج.

- ونحن نعتقد أن هذا المزج بين السيميائية والتفكيك في مقاربة نقدية واحدة، نعده مغالطة نقدية وهي مغالطة تكشف عن وعي **«عبد الملك مرتاض»** بقصور أحد هذين الحقليــن واتكاء أحدهما على الآخر دليل على قصورهما.

- إن هذا الجمع بين التفكيك والسيمياء في دراسات «عبد الملك مرتاض» وغيره من النقاد العرب، قد أثار من حول التفكيكيين زوبعة من التساؤلات والتشكيك في عدم إمكانيـــة الوصول إلى مختلف القيم الجمالية المختفية في عالم النص الأدبي.

- لما بلورنا مقاربة **«عبد الملك مرتاض»** بالتقصي، وأحطناها بالتتبع وأصغينا إصغاءً دقيقا لمنطوق نصها النقدي، وجدناها تصطنع في معجمها النقدي أدبيات المنهج البنيـــوي والتفكيكي والسيميائي، فإن «عبد الملك مرتاض» لا ينكر فائدة هذه المناهج وبالخصوص النسقية التي كان لها الفضل في تخليص النقد العربي المعاصر من المناهج السياقية التـي جنت إنما جناية عن جمالية النص الأدبي، ولكنه في المقابل كان يمج تقليد المناهج الغربية ويدعوا إلى إرساء منهج عربي، فمن هذا المنطلق رأى «عبد الملك مرتاض» أن عالم النص الأدبي لا يمكن أن يقف على ضوء القراءة السياقية فقط، أو على ضوء القراءة النسقية بل فضل المزاوجة بين القراءتين في آن واحد، وعلى هذا الأساس طرح مفهوم جديد وهو فكرة «البنية وثنائية الشكل والمضمون».

- فقد كان «لعبد الملك مرتاض» سهم واف، وقسمة كاملة في صهر التراث بالحداثة، وعدم التعصب لمنهج على حساب منهج آخر، والغوص في مسائل تدق عن بعض العقول وتشكل على بعض الأذهان، مع التواضع الجمّ الذي يلخص قوله :»لا ننصح للقارئ أن يتخذ مـن تصورنا هذا نظرية نقدية يروج لها ويتعصب، لأننا كما نحاول رفض التقليد.»وذلك تجاوزا للنقد الغربي والحلم بمستقبل نقدي عربي واعد.

1 - بشير تاوريريت مع الأستاذة سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر ص 87 .

قائمة المصادروالمراجع :

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

2- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم. مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.

3- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983.

4- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991.

5- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي «معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدوق».

6- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة»أين ليلاي؟» لمحمد العيد، د.م.ج 1992.

7- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دارغ. للنشروالتوزيع.

8- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دارهومة للطباع والنشروالتوزيع، الجزائر،ط 2007.



El-Madar
Cognitive Center for Research and Studies algeria

Madarat

Journal of language and literature

Biannual International peer-reviewed journal

First Édition Aout : 1439/2018





ISSN: 2661-765X
ISBN: Aout 2018